QUADERNI del CDS

n ° 2 – Anno II – Fascicolo 1 - 2003

Periodico a cura del
Centro di Documentazione Storica
Della Circoscrizione 5
CITTÀ DI TORINO

QUADERNI del CDS

n° 2 - Anno II - Fascicolo 1 - 2003

Periodico a cura del
Centro di Documentazione Storica
della Circoscrizione 5
CITTÀ DI TORINO

Quaderni del CDS
Pubblicazione periodica a cura del Centro di Documentazione Storica
Della Circoscrizione 5
Via Verolengo 201, 10149, Torino
Tel. 011 4431613 / 4431601

Supplemento a "Il Giornale del Comune", anno IX
Reg. Tribunale di Torino numero 4896 del 1994
Direttore responsabile dott. Gianni Fontana.
La rivista è disponibile gratuitamente presso la sede del Centro di Documentazione Storica.

In copertina:

Marchio della casa cinematografica Cenisio Film («La Vita Cinematografica», 22-30 giugno 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

Quaderni del CDS

n° 2 - Anno II - Fascicoli 1 - 2003

Indice

Via Balangero 336:
uno stabilimento cinematografico nella Torino del cinema muto

di Gabriella Pernaci e Valter Rodriquez

Premessa

Questo lavoro sullo stabilimento cinematografico che ebbe sede tra il 1912 e i primi anni Venti in via Balangero 336, in Borgata Ceronda, ha preso avvio nell'ambito di un seminario propedeutico alla ricerca storica tenuto nell'anno 2000, a cura del Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 (CDS). L'obiettivo del seminario era la schedatura di alcuni soggetti del nostro territorio, cioè l'individuazione e un primo riordino critico delle fonti ad essi riferite, ma alcuni elementi emersi nel corso del lavoro ci hanno spinto a proseguire e ad approfondire la ricerca. In primo luogo le fonti reperite che si sono rivelate più numerose e articolate del previsto. In secondo luogo la constatazione che questo soggetto, a differenza di un altro stabilimento cinematografico che ebbe sede in quello che è l'attuale territorio della Circoscrizione 5, la FERT in Corso Lombardia, era pressoché sconosciuto agli abitanti della zona. Inoltre la vicenda di via Balangero si inserisce nel fenomeno rappresentato dallo sviluppo dell'industria cinematografica torinese nel cosiddetto periodo giolittiano, cioè il periodo del decollo industriale di Torino, che trasformò la città e coinvolse fortemente la zona nord ovest. La presenza, tra le ditte che operarono in Borgata Ceronda, di piccole imprese dal carattere artigianale che nascevano sull'onda dell'eccezionale diffusione del cinema, e di altre, di media dimensione ma che avevano tra i loro finanziatori personaggi di primo piano del mondo industriale e finanziario torinese, ci ha indotti a contestualizzare la vicenda ponendo una particolare attenzione alle motivazioni di coloro che investirono nella nuova industria e a quelle del pubblico che ne decretò il successo. Particolarmente stimolante sotto questo aspetto è stato il dibattito, in corso all'interno del CDS, sui problemi relativi allo studio delle comunità e in particolare dei soggetti sociali che le articolano, che ci ha fornito interessanti spunti per l'interpretazione del contesto sociale nel quale si svolse la vicenda dello stabilimento. L'auspicio è dunque che questo lavoro

possa rappresentare un contributo sia alla conoscenza della storia del nostro territorio sia a tale dibattito.

Le fonti documentarie sulle quali abbiamo lavorato sono state reperite oltre che all'Archivio di Stato, presso la Biblioteca Nazionale, la Biblioteca del Museo del Cinema M. Gromo e l'Archivio Storico del Comune di Torino, ai quali va il nostro ringraziamento per aver concesso la riproduzione delle immagini che illustrano la ricerca.

Le riproduzioni fotografiche, grazie ad una collaborazione avviata nell'ambito di questo lavoro tra il CDS e l'I.P.I.A. G. Vigliardi Paravia di Torino, sono state effettuate dagli allievi della II A fotografi dell'anno scolastico 2002-2003, che si stanno anche occupando della progettazione grafica di una mostra sullo stesso soggetto. Pertanto un particolare ringraziamento va a: Emanuela Croce, Gabriele Di Stefano, Antonio Fermino, Valerio Licata, Desirée Lo Vetro, Cinzia Melis, Linda Pace, Daniela Pagano, Massimiliano Parrelli, Federica Princigalli, Serena Rizza, Enrico Ruggeri, e alle loro insegnanti Rocchina Amendola e Grazia Scuderi.

La prima casa cinematografica di via Balangero 336: la Torino Film

Quando nel 1910 Francesca, Vincenzo ed Angelo Gallo registravano il passaggio di proprietà del terreno e del fabbricato situati in via Balangero 336 in Borgata Ceronda, ereditati dal padre Antonio[1], erano passati ormai cinque anni dalla morte di quest'ultimo[2].

Probabilmente, la necessità di disporne pienamente si manifestò solo in seguito al cambiamento dei progetti dei Gallo rispetto alla proprietà che comprendeva un fabbricato, un giardino ed una pezza di prato per un'estensione di ettari 2.82.62, e che ospitava la manifattura di lana meccanica fondata nel 1878 da Antonio. Imprenditore e commerciante di origine astigiana, con l'apertura di un altro lanificio in strada Pianezza 255[3] e l'appoggio economico ad attività di tipo assistenziale e filantropico nella zona – come la partecipazione all'apertura dell'asilo Principessa Isabella – Antonio Gallo era diventato uno dei maggiorenti di Lucento.

Nel 1905 alla sua morte, Vincenzo ed Angelo avevano continuato a gestire la fabbrica, che nel 1911 aveva alle dipendenze venti operai[4], ma la posizione di prestigio nella comunità locale della famiglia e dell'attività si erano

[1] ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1910, art. 2679, n. reg. 53883
[2] Su Antonio Gallo vedi BENIGNO M., DELFINO T., 1993, p. 51
[3] SCHIAVI L., 1997, pp. 114, 115
[4] ASCT, Censimento Industriale, 1911, Frazione N, reg. 19

intanto ridotte a causa delle trasformazioni del contesto torinese ed in particolare della zona nord della città.

L'edificio – detto le Fornaci per l'attività di cottura di materiale edile che vi era ospitata almeno fino al 1874[5] – nel 1911, a causa dello sviluppo industriale della città acceleratosi a partire dai primi anni del Novecento, era ormai inserito in un territorio che vedeva man mano crescere il numero delle aziende e quello della popolazione. Lucento, che nel 1871 contava 1.529 abitanti per lo più occupati in attività agricole[6], era passata nel 1901 a 3.045 abitanti e nel 1911 a 5.855[7], in maggioranza operai delle industrie della zona, molte delle quali situate non lontano dalla proprietà dei Gallo, come la Società Anonima Cotonificio Torinese in via Nole 38 con più di seicento addetti, il cotonificio Mazzonis in strada Circonvallazione 347 con ottocento e la manifattura di tappeti G. Paracchi e C., in strada Pianezza 17, con oltre cinquanta dipendenti[8]. Pur essendo parte integrante di Lucento, Borgata Ceronda risultava in quegli anni più vivace commercialmente ed artigianalmente[9]. Sede di industrie che richiamavano manodopera, attraversata dall'asse di Strada Pianezza, che la metteva in collegamento con il centro città attraverso il ponte sulla Dora presso il Martinetto e corso Regina Margherita, vedeva aumentare notevolmente il prezzo di locazione e vendita dei terreni e delle costruzioni. Questa situazione, unita al fatto che il Piano Regolatore del 1908 prevedeva il passaggio di corso Potenza sul terreno sul quale sorgeva l'edificio, contribuirà probabilmente a indurre i Gallo ad iniziare la liquidazione della proprietà.

Poco dopo la registrazione al catasto comunale quasi metà del terreno veniva venduto a un'impresa edile[10], che avrebbe avviato la costruzione di una casa in via Balangero angolo via Nole[11], e alcuni mesi dopo la restante parte del terreno e l'edificio, che fino al 1911 ospitava la manifattura dei Gallo e altre due piccole ditte tessili[12], veniva affittata ad una società in acco-

[5] SCHIAVI L., 1997, pp. 28, 31
[6] Ibidem, pp. 19, 20
[7] I mutamenti della moralità ...., 2001, p. 34
[8] ASCT, Censimento Industriale 1911, Frazione N, reg. 19
[9] SCHIAVI L., 1997, pp. 8, 209
[10] La Vincenzo fu Gio. B. Castellano e Giuseppe Durando, vedi ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1911, art. 2679, n. reg. 54702
[11] ASCT, Censimento Industriale, 1911, Frazione N, reg. 19
[12] Una era la fabbrica di coperte in lana di Pietro Bruno e Giovanni Pedrazzo, vedi ASCT, Censimento Industriale 1911, Frazione N, reg. 19; l'altra la fabbrica di coperte di Vittorio Airaldi, vedi Guida Commerciale e Amministrativa di Torino (d'ora in avanti Guida Paravia), 1913. Il nome di Airaldi è anche appuntato a matita in una pratica del Comune del 1914 riguardante lo stabilimento, vedi ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663. Della ditta di Airaldi non vi è però traccia nel censimento industriale del 1911

mandita semplice che aveva per oggetto sociale «la fabbricazione e vendita di film cinematografiche ed industrie affini».

La Torino Film – che si costituiva il 7 settembre del 1912 con un capitale sociale di 100.000 lire e una durata prevista di 15 anni[13] – era nata su iniziativa di Camillo Romano Scotti, un benestante di Firenze trapiantato a Torino, titolare di una fabbrica di fiammiferi andata in fallimento e successivamente rappresentante di commercio, che nel giugno del 1912 aveva iniziato a pensare all'avvio di un'attività cinematografica «allettato dalla prospettiva dei lauti guadagni»[14].

Non conosciamo i motivi precisi che portarono alla scelta dello stabile di via Balangero 336, un complesso di edifici circoscritti in un perimetro di forma trapezoidale la cui superficie totale raggiungeva circa 3.300 metri quadrati, con caratteristiche determinate dalla destinazione d'uso precedente, come ad esempio la ciminiera della fornace. Evidentemente nel valutarne la locazione non aveva avuto un peso fondamentale il progetto del Piano Regolatore, che al momento della sua realizzazione avrebbe determinato l'esproprio e quindi l'abbattimento dello stabile stesso ma che, d'altro canto, neppure il Comune riteneva realizzabile in tempi brevi[15].

Prevalsero, invece, le caratteristiche del complesso che sembravano essere rispondenti a criteri non sempre dettati da lucide strategie tecniche e imprenditoriali, ma abbastanza diffusi tra coloro che si impegnavano nella neonata attività[16]. L'edificio era servito di energia elettrica fin dal 1901, quando Antonio Gallo aveva stipulato un contratto con la Società Anonima Elettrica Alta Italia[17]; si trovava in prossimità di un asse stradale che serviva industrie come quelle sopra citate, con esigenze di raggiungibilità pari se non superiori a quella di uno stabilimento cinematografico di media grandezza; inoltre, era dotata di un locale dalle dimensioni adeguate ad ospitare un teatro di posa ed era situato vicino alla Dora, in un territorio che nonostante la zona edificata, peraltro ancora molto concentrata, veniva considerato, come accadrà ad esempio negli atti fallimentari della Torino Film, «aperta campagna»[18] e quindi in grado di offrire una certa varietà di scenari utili per le riprese cinematografiche[19].

Veniva così dato avvio ai lavori di ristrutturazione del fabbricato, dispo-

[13] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

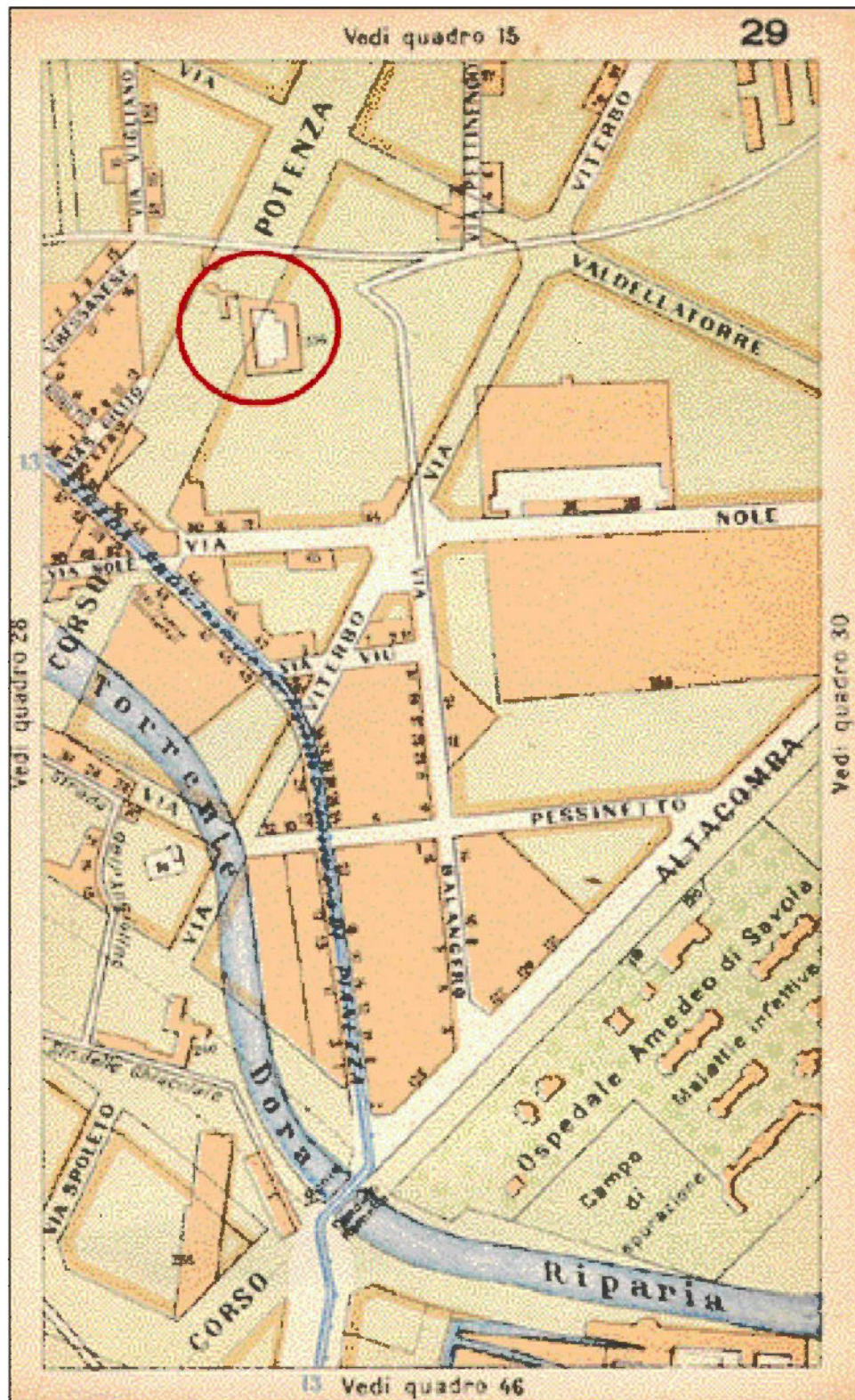
[14] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599

[15] ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663

[16] FRIEDEMANN A., 2002, pp. 19, 33

[17] BENIGNO M., DELFINO T., 1993, p. 58 nota 46

[18] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599

[19] Caratteristica quest'ultima ricercata da molte case cinematografiche, FRIEDEMANN A., 2002, p. 19

Nella cartina sono visibili lo stabilimento di via Balangero 336, evidenziato dal cerchio rosso, e il tracciato di corso Potenza previsto dal Piano Regolatore Generale di Torino del 1908 (Guida Paravia, 1928-1929)

nibile tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre e affittato per nove anni per un fitto annuo di 7000 lire[20], che si rilevarono ben presto eccessivamente ambiziosi e non dettati da un'accorta e graduale strategia. A differenza di altre case cinematografiche che, partendo da situazioni anche molto precarie, avevano ampliato i loro impianti solo dopo aver registrato un certo successo[21], la Torino Film, prima ancora di avviare la produzione, tentava di munirsi di uno stabilimento che prevedeva anche ambienti non strettamente necessari all'attività di una casa appena nata, come, ad esempio, il garage, un refettorio, una falegnameria, una camera e un salone dei pittori, diversi uffici. Mentre in via Balangero si dava «mano alla costruzione di un grande teatro» e si largheggiava in spese superflue, per pensare di avviare l'attività di produzione di film, si doveva, però, ricorrere all'affitto dei locali di un'altra casa cinematografica, la Navone Film[22].

Anche riguardo alle maestranze era ravvisabile una notevole ambizione e tra il personale, composto da «un vero esercito di impiegati, di artisti, di scenografi, di operai», veniva annunciata, forse sulla stampa specializzata[23], la presenza di personaggi emergenti del mondo cinematografico. Tra il personale artistico, accanto ad Alfonso Adorno – che più tardi risulterà attore e regista per altre case cinematografiche[24] – troviamo come metteur en scene[25] Sandro Camasio, che lasciava l'Itala Film per passare alla nascente Torino Film[26], autore insieme a Nino Oxilia della commedia Addio giovi - nezza, la cui trasposizione sullo schermo raccoglierà un grande successo[27]. Insieme a lui, passava alla nuova casa cinematografica anche l'attrice Lidya Quaranta, che sarà protagonista della prima versione cinematografica di Addio giovinezza[28] e nel 1914, avrà un ruolo di primo piano nel film simbolo del successo internazionale della cinematografia italiana, Cabiria, prodotto dalla Itala Film, nel quale lavorerà anche Umberto Mozzato, un altro attore che faceva parte del personale artistico della Torino Film[29].

A causa di una gestione, come viene evidenziato nella relazione fallimentare, decisamente dissennata e non trasparente, la società esauriva le

[20] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[21] FRIEDEMANN A., 2002, p. 165
[22] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[23] Noi ricaviamo la notizia da PONCINO P., 1995 (1), p. 460
[24] PROLO M. A., 1938, p. 62
[25] FABRI I., 1997, p. 196
[26] RONDOLINO G., 1980, p. 67
[27] Scritta nel 1911, questa commedia divenne film nel 1913 e nuovamente nel 1918, vedi RONDOLINO G., 1980, p. 67
[28] Ibidem
[29] SADOUL G., 1955, p. 124

proprie risorse finanziarie prima di riuscire a portare a termine la ristrutturazione; a dicembre non si riusciva a pagare gli stipendi al personale e arrivavano le prime citazioni di creditori, e il nove gennaio del 1913, alcuni soci richiedevano il sequestro giudiziale che il 27 dello stesso mese sfociava nel fallimento[30].

Tra le decine di creditori della Torino Film, oltre a case cinematografiche torinesi, ditte produttrici di materiale fotografico anche straniere e molti attori, come Umberto Mozzato e le sorelle Quaranta, troviamo molti artigiani e commercianti di Lucento. Molti sono i negozi di alimentari, da cui probabilmente si serviva il refettorio per il personale della Torino Film, come quelli di Carlo Violino, Giuseppe Novo, Felice Chiara e dei coniugi Moglia, tutti di strada Pianezza; altri sono artigiani a cui la casa cinematografica si era rivolta per lavori e forniture come Giovanni Frascotti, lattoniere, gazista e pompista di strada Pianezza 61, la Farmacia Chimica Lucento e Antonio Mello, artigiano meccanico di strada Pianezza 36. Numerosi sono anche i dipendenti della Torino Film abitanti nella zona circostante lo stabilimento come i falegnami Pietro Cerutti e Carlo Ferrero, abitanti in via Balangero, i manovali Antonio Tempo e Giuseppe Codone residenti in via Magnano e via Verolengo, Michele e Rosa Faletti di via S. Gilio 1, lui operaio sviluppatore e lei operaia sarta, e Lorenzo Rabino, aiuto meccanico abitante in via Pianezza[31].

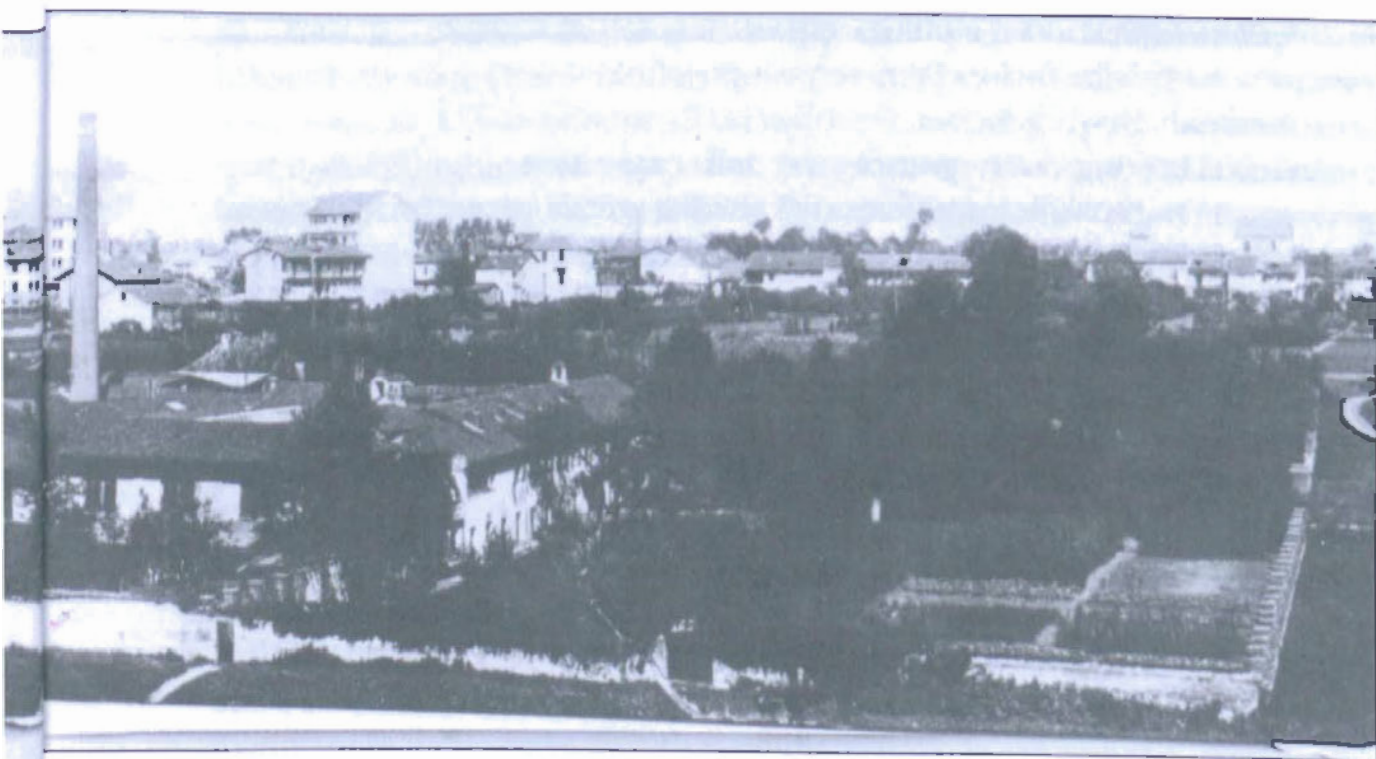
A causa di questi grandiosi progetti, la breve esistenza della Torino Film si chiudeva senza alcuna produzione cinematografica ad appena pochi mesi dalla sua costituzione.

Le ragioni per le quali questo esempio di cattiva imprenditoria, contrassegnato da inadeguatezza, superficialità e megalomanie individuali, aveva potuto trovare l'appoggio finanziario necessario, possono essere meglio comprese se inserite nel contesto torinese degli anni precedenti la prima guerra mondiale, caratterizzato da un dinamismo economico nel quale non erano rari sia i grandi successi, sia i drammatici rovesci finanziari.

L'assetto societario della Torino Film

Le ambizioni della Torino Film, nel cui atto costitutivo si prevedevano l'apertura di succursali fuori città e la compartecipazione con società affini[32], non erano state certo sottaciute, ma anzi ampiamente pubblicizzate, proba-

[30] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[31] Ibidem
[32] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

La foto panoramica del sito di via Balangero 336, risalente agli anni tra il 1925 e il 928, è stata ripresa dall'alto di una casa ora non più esistente, posta all'angolo tra via Nole e il proseguimento di via Balangero, dove attualmente si trova la scuola Margherita di Savoia. A destra della foto sono visibili, lungo il muro di cinta, i pilastri del portone carraio corrispondente al numero civico 336, da cui partiva un viale alberato che, costeggiando alcuni orti e il giardino, raggiungeva la parte centrale del complesso di edifici intervallato da due cortili interni. Dal secondo cortile spicca la ciminiera utilizzata per l'attività di cottura di materiale edile

ospitata nel sito fino agli anni Settanta dell'Ottocento. Sul lato sinistro della cinta è visibile il fabbricato con la struttura a telaio, che ospitava il teatro di posa.
Sullo sfondo della foto appaiono le case economiche municipali in via di ultimazione con l'affaccio su via Forlì e via Carutti; alla loro sinistra l'albergo Castello, l'asilo infantile Principessa Isabella, con il tiglio non più esistente e la chiesa di Lucento con il vecchio campanile abbattuto nel 1928. In basso l'affaccio delle case su via Pianezza e le case di via San Gillio, via Bessanese e via Givoletto (Archivio privato Roberto Natale Tommasi).

bilmente su iniziativa di Camillo Romano Scotti. Non sappiamo se questi, nel 1912, era già inserito nell'ambiente cinematografico o quanto meno nella rivista specializzata La Vita Cinematografica – di cui più tardi sarà collaboratore[33] –, sta di fatto che il periodico, nel settembre di quell'anno, dedicava alla nascente società un articolo[34] le cui previsioni di «un'avvenire sicuro», si sarebbero dimostrate, di lì a poco, decisamente troppo ottimistiche. Quando i lavori nello stabilimento non erano neppure iniziati, l'articolo – oltre che di «posizione splendida e non molto distante dalla città» – parlava «di circa 16.000 metri quadri con fabbricati immensi, parco e giardino e tutto quanto altro occorre per eseguire scene le più svariate e grandiose», mentre i soci della Torino Film venivano definiti «eletta schiera di nostri concittadini».

In realtà la composizione societaria della casa cinematografica non suggerisce una particolare impressione di solidità, né sul piano finanziario né su quello delle competenze. Gli undici soci fondatori della Torino Film, tra i quali vi era un'omogeneità sociale dovuta probabilmente alle relazioni personali dei promotori, erano in maggioranza esponenti della media borghesia che forse confidavano nelle presunte competenze di Romano Scotti.

Questi, definito nell'atto costitutivo della Torino Film benestante[35], era un personaggio piuttosto spregiudicato, come suggeriscono la vicenda stessa della Torino Film e successive vicissitudini[36], però negli anni da noi presi in esame sembrava aver acquistato una certa considerazione nel mondo del cinema, tanto che nel 1914 La Vita Cinematografica, nell'annunciarne la nomina a Direttore della Scuola Cinematografica Torinese, lo definirà «artista e studioso [...] profondo conoscitore della multiforme psiche del nostro ambiente [...] critico brillante e [...] abilissimo direttore di scena»[37].

Mentre Camillo Romano Scotti assumeva le funzioni di direttore generale della Torino Film, Mario Bacino, che nell'atto di recessione dalla società veniva indicato come industriale[38], ne diventava direttore tecnico cinematografico[39].

Accanto a loro – oltre all'unico nobile presente nella società, il conte

[33] Suo ad esempio l'articolo Il Politecnico del delitto in «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 46

[34] «La Vita Cinematografica», 15 agosto 1912, p. 37

[35] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

[36] FRIEDEMANN A., 2002, p. 72 nota 14

[37] «La Vita Cinematografica», 7 giugno 1914, p. 49. Chi scrive non ha trovato riscontro di queste molteplici attività se non per la collaborazione a «La Vita Cinematografica»

[38] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fasc. 105

[39] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

Lorenzo Pellati, e al banchiere Leone Levi[40] – troviamo Giuseppe Camasio, che nel 1913 era ricevitore dell'Ufficio del Demanio[41], il già citato Alfonso Adorno, definito nell'atto costitutivo impiegato privato, Emilio Azimonti, amministratore delegato di una società tipo-litografica e Costantino De Guidi, che negli atti della società veniva indicato con il grado di maggiore, ma che nel 1908 risultava anche commerciante di carboni fossili e coke[42].

Nella composizione societaria della Torino Film era presente una caratteristica comune a molte altre case cinematografiche dell'epoca[43] e cioè la presenza di personaggi provenienti dal settore della produzione culturale, di quella espressivo-artistica e ricreativa, come la pittura, il giornalismo, la fotografia e lo spettacolo, sui quali si confidava per le competenze che potevano mettere a disposizione di un'industria ancora giovane. Un socio che aveva partecipato, oltre che come finanziatore, anche in virtù delle sue capacità tecniche, era il pittore Carlo Bini, indicato nell'atto costitutivo quale scenografo. Dal giornalismo provenivano invece l'avvocato Mario Bona, direttore del periodico umoristico dialettale Il fischietto e corrispondente della Gazzetta Teatrale Italiana, e Leone Levi, corrispondente del giornale Il cittadino di Savona[44].

L'unica donna che aveva preso parte alla società, Irma Ubertalli, moglie del maggiore De Guidi[45], era forse imparentata con Giacomo o Bartolomeo Ubertalli, impegnati in settori affini al cinema: il primo nel 1911[46] aveva rilevato il negozio di strumenti e apparecchiature per ottica e fotografia di cui la casa cinematografica Ambrosio aveva deciso di disfarsi «per il maggior profitto che si realizza dai capitali impegnati nell'industria cinematografica»[47]; il secondo era invece proprietario del café chantant Gran Salone Concerto Roma e consigliere dipendente della Borsa di Lavoro fra principali e dipendenti di caffè.[48]

Subito dopo la costituzione, la Torino Film avviava l'apertura a nuovi soci che, però, a giudicare dalle scarne notizie risultanti dagli atti notarili, non sembravano certo in grado di apportare molti capitali. Il 15 novembre

[40] Nel 1913 Leone Levi era amministratore delegato della Lloyd Anglo Italiano e amministratore della banca di Angelo Cravario, vedi Guida Paravia, 1913. Levi e Cravario nel 1914 saranno tra gli azionisti di un'altra e più fortunata casa cinematografica, la Savoia film SA, vedi PRONO F., 1997, p. 115

[41] Guida Paravia, 1913

[42] Guida Paravia, 1908

[43] PRONO F., 1997, p. 127

[44] Guida Paravia, 1913

[45] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

[46] Guida Paravia, 1913

[47] PRONO F., 1997, p. 80

[48] GIANGOIA M., 1988, p. 381 e Guida Paravia, 1913

Marchio della Torino Film («La Vita Cinematografica», 30 settembre 1912, Biblioteca Nazionale di Torino).

venivano cedute alcune quote a cinque nuovi soci: l'industriale Vincenzo Gallo, proprietario dell'immobile, una vedova agiata, un avvocato, un meccanico e un impiegato[49]. Circa un mese dopo, quando già si iniziavano a intravedere le prime difficoltà, sempre Camillo Romano Scotti, forse ormai ansioso di realizzare il realizzabile, cedeva al prezzo di 20 lire ciascuna tre delle sue rimanenti quote ad un commerciante e altre tre a un giovane che, essendo minorenne, doveva essere rappresentato dal padre[50].

La precarietà che aveva caratterizzato il varo della Torino Film, nella quale sembra che il dinamismo di Camillo Romano Scotti fosse riuscito facilmente ad alimentare le aspettative di un facile successo, ottenendo così i finanziamenti, può essere meglio compresa se messa in relazione con l'euforia dell'economia torinese nel periodo del cosiddetto decollo industriale, quando sulla città spirava «un vento di modernità»[51]. Mentre la popolazione aumentava per il forte flusso immigratorio, le innovazioni produttive e finanziarie dei settori industriali tradizionali e l'avvio di nuove industrie nei settori elettrotecnico e meccanico, il cui sviluppo era sorretto da una più dinamica politica dello stato e degli enti locali che garantivano commesse in consumi pubblici, contribuivano a modificare profondamente l'assetto economico e sociale della città.

In questo clima si collocava una tendenza che riguardava anche quei settori sociali in precedenza restii ad investimenti aleatori, come l'aristocrazia[52] e soprattutto il ceto medio cittadino, che iniziavano a spostare parte dei loro risparmi da impieghi più sicuri, come i depositi bancari[53], ad investimenti in imprese e in borsa. A raccogliere questi finanziamenti erano soprattutto i settori industriali nuovi, che impiegavano impianti e producevano beni ad alto contenuto tecnologico ed erano caratterizzati dalla presenza di alcune aziende solide, ma anche da un gran numero di piccole ditte nate su basi fittizie al fine di approfittare della contingenza favorevole.

Questi settori, se da un lato offrivano maggiori e più veloci possibilità di guadagno, potevano d'altro canto portare a tracolli improvvisi, ai quali si legavano sovente vicende giudiziarie poco edificanti, come accadrà nell'industria automobilistica con la crisi del 1907, alla quale seguirà il fallimento

[49] I loro nomi sono: Teresa Tenino vedova di Isidoro Mosè, agiata, l'avvocato Giovanni Tenino, Achille Bona, meccanico, e Vittorio Caimo, impiegato, vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fasc. 105

[50] Il commerciante è Germano Rinaldo, il giovane Daniele Bungi, rappresentato dal padre Alessandro, vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fascicoli 202 e 203

[51] Citazione di Luigi Einaudi in CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 166

[52] JOCTEAU G. C., 1999, Vol. I, pp. 67 e seg.

[53] CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 182, 187

della maggior parte delle circa venti aziende automobilistiche esistenti a Torino in quell'anno[54].

La disponibilità all'avventura finanziaria e imprenditoriale era anche favorita dal mito del pioniere d'industria, che attraverso il coraggio di aprirsi al nuovo riusciva a costruire la propria fortuna e che, proprio a Torino, trovava il suo paradigma più significativo nella vicenda della FIAT e del suo fondatore Giovanni Agnelli.

Come l'industria automobilistica, anche quella cinematografica era suggestiva, moderna e dinamica e in più sembrava permettere, partendo anche da investimenti relativamente contenuti e da una organizzazione di tipo artigianale, un certo successo economico, pari a quello raggiunto dal pioniere della cinematografia torinese, Arturo Ambrosio, arrivato a costituire nel giro di pochi anni un'azienda che godeva di grande prestigio anche all'estero dove le pizze delle sue film venivano acquistate a scatola chiusa.

Alla casa cinematografica di Ambrosio, fondata nel 1906, erano seguite, tra il 1907 e il 1911, la Carlo Rossi & C., la Ottolenghi, la SIC, la Pasquali & C., l'Itala Film e la Savoia Film[55], finanziate da banchieri, uomini d'affari, industriali, aristocratici, e organizzate come vere e proprie industrie che occupavano un numero crescente di maestranze. Il fiorire di queste aziende e di molte altre che continuavano a nascere anche con basi imprenditoriali e finanziarie precarie, come la Torino Film, era la risposta all'eccezionale successo commerciale del cinema, che proprio a Torino si era reso particolarmente visibile attraverso un forte incremento delle sale di proiezione.

Mutamenti sociali e successo del cinema

A partire dagli ultimissimi anni dell'Ottocento il numero dei locali che a Torino proiettavano film era cresciuto ogni anno, però, mentre nel corso del primo decennio del Novecento l'incremento era stato abbastanza graduale, negli anni successivi una vera e propria impennata del loro numero – circa quaranta nel 1911 e 73 nel 1913[56] – faceva di Torino la città italiana con il maggior numero di cinematografi; nello stesso anno Roma ne contava quarantaquattro, Milano trentotto, Genova sedici, Palermo nove e Venezia sette[57].

Questo aumento coincideva anche con un mutamento della fruibilità dello spettacolo cinematografico. Fino ad allora la proiezione dei film aveva

[54] CASTRONOVO V., 1977 (1), p. 19
[55] PRONO F., 1997, pp. 69 e seg.
[56] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, pp. 153 e p
[57] «La Vita Cinematografica», 15 gennaio 1913, p. 83

per lo più mantenuto un carattere di attrazione ausiliaria rispetto ad altre forme di spettacolo[58], sia nei locali più esclusivi, come alcuni teatri e café chantant situati nel centro della città, sia nei quartieri popolari di periferia, come Barriera di Milano e Madonna di Campagna[59], dove arrivava il cinema ambulante, realizzato con carrozzoni girovaghi che intervenivano nelle feste rionali affiancando i divertimenti consueti, così come accadde durante i festeggiamenti giubilari per i 25 anni di fondazione dell'asilo Principessa Isabella a Lucento nell'agosto del 1909[60].

I nuovi locali, la cui diffusione era favorita dalla relativa economicità e semplicità di gestione, proponevano invece unicamente proiezioni di film ed avevano un carattere stabile, il che presupponeva l'esistenza di un pubblico che li frequentasse con continuità ed assiduità.

In linea generale le caratteristiche di tale pubblico sono identificabili dalla dislocazione stessa dei cinema, che ormai coprivano in modo capillare le zone periferiche della città, cioè quelle più popolari, che sempre più si definivano come quartieri operai e che stavano subendo un notevole ampliamento demografico per il forte flusso migratorio conseguente allo sviluppo industriale. Delle circa 92.000 persone che erano giunte a Torino tra il 1901 e il 1911, la maggior parte si erano insediate nei quartieri di periferia posti fuori dalla cinta daziaria[61], come quelli della zona nord dove maggiore, in quel momento, era la concentrazione degli stabilimenti industriali sia meccanici sia tessili.

Se nei tre quartieri di Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria nel 1910 non vi erano ancora sale cinematografiche, alla fine del 1912 se ne contavano cinque. Nel 1911 era già attivo il Cinema Ceronda, aperto in un cortile interno di via Pianezza 30; tra il 1911 e il 1912 apriva il cinema Edera in viale Madonna di Campagna 1, quasi sull'angolo di strada Lanzo, l'attuale via Stradella; sempre nel 1912 aprivano il cinema Vittoria in via Chiesa della Salute 12 – una tettoia chiusa in grado di ospitare poco più di 100 spettatori –, il Cinema Operaio in strada Lanzo 108, oggi via Giachino, ospitato nella vecchia sede del Circolo Socialista e che nel 1913 si chiamerà Lumière, e il cinema Italia presso il salone da pranzo dell'omonimo ristorante in via delle Ghiacciaie 1.

Alcuni di questi, come l'Italia e il Lumière, cessavano l'attività poco dopo l'apertura, ma altri prosperavano, come il Ceronda, che nel 1912 veniva acquistato e ampliato dai gestori, e l'Edera, che due anni dopo l'apertura

[58] GIANGOIA M., 1988, p. 377
[59] PONCINO P., 1995 (2), p. 6
[60] BURI V., 1909, p. 21
[61] JALLA D., MUSSO S., 1981, p. 35, tab. 12

veniva ampliato e sopraelevato arrivando ad avere una galleria da 42 posti e una platea da 238[62].

Nei quartieri di periferia il cinema arrivava ad una fascia di popolazione che dall'inizio del secolo, oltre ad essersi ampliata, aveva visto salire il proprio reddito. Tra il 1903 e il 1904, mentre i prezzi dei generi di prima necessità tornavano al livello del 1896, per la prima volta si registrava una decisa curva ascensionale delle retribuzioni, anche di quelle femminili; negli anni successivi la concorrenza tra le aziende per l'accaparramento della manodopera spingeva in alto i salari, che nel 1913 raggiungevano il punto più alto toccato nel primo quindicennio del secolo[63].

Redditi, dunque, per i quali era accessibile uno svago come quello del cinema, la cui economicità era resa possibile dal carattere industriale della produzione, che in Italia in quegli anni superava il suo periodo pionieristico[64], e dai costi contenuti di gestione dei cinematografi più popolari, sovente «piccoli, privi di aria e mancanti di ogni norma di pulizia»[65], nei quali probabilmente il prezzo d'ingresso era inferiore al limite delle 0,20 lire che, nel 1913, una delegazione di esercenti torinesi aveva stabilito fosse il prezzo minimo per le seconde visioni[66], probabilmente per tentare di evitare un eccessivo deprezzamento ad opera delle sale più a buon mercato come quelle di periferia.

Se l'economicità dell'offerta e l'allargamento del potenziale bacino di clientela erano condizioni necessarie per questa diffusione, essa va però spiegata con il formarsi di un pubblico che esprimeva una specifica domanda culturale e ricercava nuove forme di svago, alle quali il cinema sembrava dare risposte adeguate.

Come è stato sovente rilevato, una parte consistente del pubblico era rappresentato da persone non integrate nelle relazioni comunitarie delle grandi città industriali e con la necessità di riorganizzare le loro occasioni di socialità e il loro tempo libero[67].

Si pensi ad esempio ai soldati, che godevano di sconti sul biglietto d'ingresso, ma tra i quali erano più assidui «quelli venuti dai villaggi più

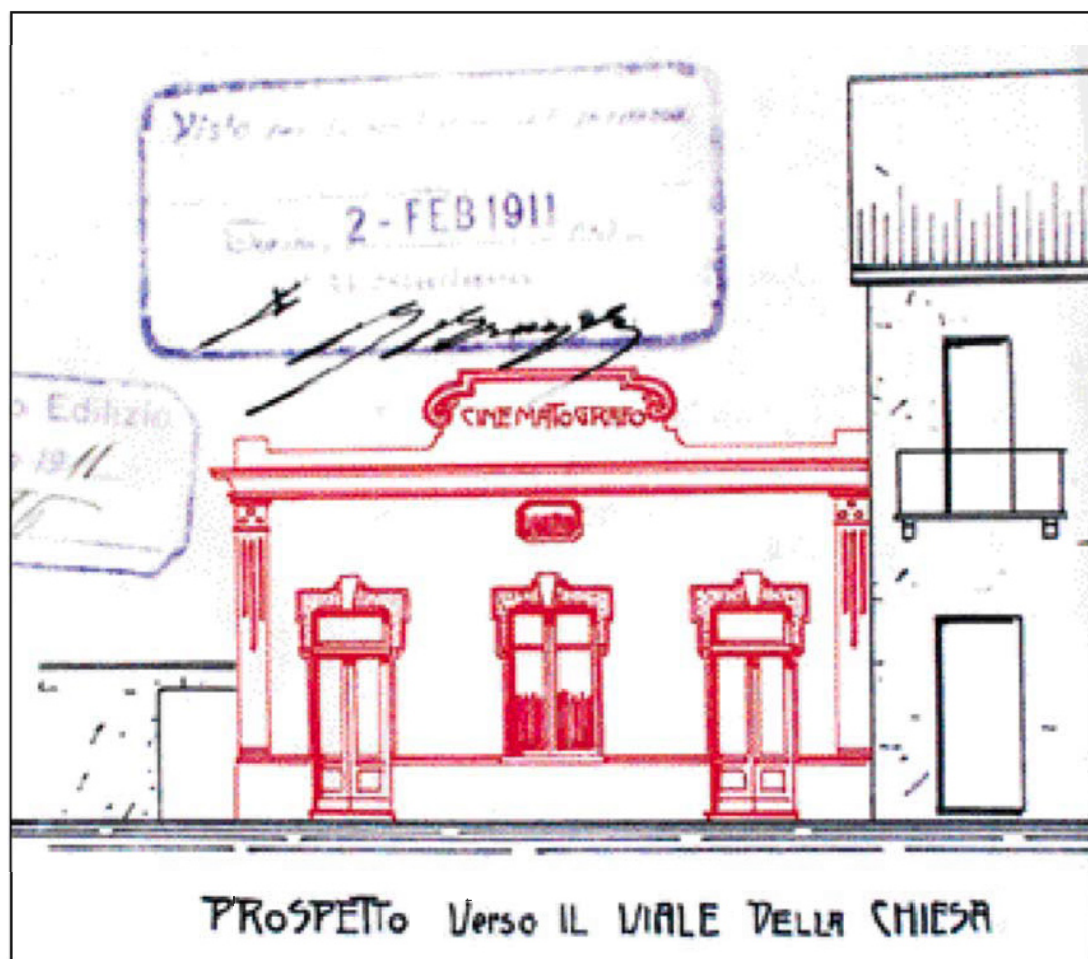
[62] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, pp. 183, 187, 188, 198 e I mutamenti della moralità ..., 2001, p. 66

[63] SPRIANO P., 1958, pp. 91, 92, 116-118, 284 e ORTAGGI S., 1988, pp. 63, 79 nota 129

[64] BERNARDINI A., 1981, vol. I, p. 7

[65] Per l'igiene nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 31 luglio 1913, p. 87 e La tassa sui cinematografi in«La Vita Cinematografica», 30 maggio 1913, p. 27

[66] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, p. 51

[67] SADOUL G., 1955, pp. 91, 92; MCLUHAN M., 1964, p. 310; GRIGNAFFINI G., 1995, p. 105; BURCH N., 2001, pp. 45 e seg.

Prospetto della facciata del cinema Edera in viale Madonna di Campagna 1, dal progetto del 1911. Sono riscontrabili alcuni elementi architettonici in stile Liberty (ASCT, Fondo Progetti Edilizi, 1911, Pratica 86)

lontani che nulla conoscono della città»[68], o agli immigrati che in quel periodo arrivavano più numerosi dalle zone rurali depresse del Piemonte[69], ai quali il cinema offriva sia momenti di evasione sia modelli di comportamento più aderenti alla vita cittadina nella quale essi si dovevano integrare e alla quale si volevano adeguare.

La fascia di popolazione sulla quale il cinema contava maggiormente perché più assidua nel consumo di questo tipo di spettacolo, era però quella giovanile, che in quegli anni si era allargata sia grazie all'immigrazione sia per effetto dell'abbassamento della mortalità infantile registrato a partire dai primi anni Ottanta dell'Ottocento, che, a parità di tasso di natalità, nel periodo di cui trattiamo aveva comportato una maggiore incidenza dei giovani sulla popolazione complessiva[70]. Delle centinaia di persone che affollavano i cinematografi popolari il numero dei ragazzi era tale[71] che il fascino esercitato dal cinema sui giovani era trattato come un vero e proprio fenomeno sociale, che induceva alcuni a sfruttare per fini educativi le potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione[72], ma che per lo più suscitava un allarme molto forte[73], che portava a demonizzare il cinema in quanto pericoloso per la moralità dei giovani.

A questo proposito, disposizioni governative lo definivano una «vera, potente scuola del male» che, attraverso la rappresentazione di «atti di sangue, di adulterio, di rapine [...] ignobili eccitamenti al sensualismo [...] all'odio tra le classi sociali, ovvero una offesa al decoro nazionale», poteva essere incentivo di «basse e volgari passioni», specialmente «per i caratteri deboli e per le menti incolte ed inesperte»[74]. Con questo tipo di preconcetti molta parte della stampa borghese, sovente spiegava con la frequentazione dei cinema gli atti di criminalità che vedevano i giovani come protagonisti[75]. La Chiesa nel 1909 vietava al clero di entrare nei cinematografi[76] e ancora nel 1913 proibiva le rappresentazioni cinematografiche di qualsiasi specie nelle

[68] Il pubblico del cinematografo in «La Rivista Fono-Cinematografica», n. 11/ 1908, citazione tratta da BERNARDINI A., 1981, pp. 58 e seg.

[69] Comunità, lavoro delle donne ..., 2001, p. 26

[70] Ibidem, pp. 5, 10

[71] La Cinematografia e i ragazzi in «La Vita Cinematografica», 7 gennaio 1915, p. 43 e Per l'igiene nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 31 luglio 1913, p. 87

[72] PROLO M. A., 1938, p. 62. Sull'uso del cinema nelle scuole torinesi dal 1908 vedi anche Le proiezioni fisse-cinematografiche ..., 1925

[73] La Cinematografia e i ragazzi in «La Vita Cinematografica», 7 gennaio 1915, p. 43

[74] Una circolare dell'on. Giolitti ai Prefetti in «La Vita Cinematografica», 28 febbraio 1913, p. 11

[75] Sciocche illazioni di quotidiani italiani in «La Vita Cinematografica», 15 aprile 1907, p. 17 e Il Politecnico del delitto in «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 46

[76] RONDOLINO G., 1980, p. 48

scuole e negli istituti religiosi[77]. Pochi anni più tardi anche il leader socialista Turati si univa al coro e nel 1919, parlando del tempo libero dei lavoratori e dello «snervamento ebetizzante dell'ozio», accostava «alle torbide tentazioni della bettola» le «suggestioni malsane del cinematografo quattrinaio»[78].

Questa rappresentazione negativa del cinema si collocava in quella ideologia della dipendenza, permeata di paternalismo e ancora maggioritaria tra la borghesia italiana, per la quale le incolte masse lavoratrici erano come un bambino che non essendo in grado di affrontare e risolvere autonomamente le proprie esigenze doveva sottostare alle indicazioni di chi poteva, con responsabilità e saggezza, guidarlo[79]. Conseguentemente a questa ideologia, i consueti canali di trasmissione culturale controllati dalla borghesia e rivolti alle classi subalterne, si fondavano su un rapporto pedagogico nel quale le masse, per elevarsi, dovevano accettare acriticamente ciò che la borghesia, depositaria della vera cultura, decideva fosse più utile e opportuno.

Il cinema, dunque, appariva pericoloso perché, per diversi motivi, sembrava insidiare la fissità di questi ruoli: era difficilmente controllabile, in quanto sia nella fase della produzione sia in quella della fruizione era estremamente frammentato; offriva al pubblico ciò che esso chiedeva, ed essendo quello del cinema un pubblico popolare non poteva che chiedere un prodotto culturalmente scadente e immorale secondo una prospettiva borghese; infine, attraverso il meccanismo del mercato, dava a questo pubblico una certa autonomia nell'accettare o rifiutare ciò che gli veniva proposto.

La conferma della pericolosità del cinema sembrava venire proprio dal suo successo tra i ragazzi e le ragazze degli strati popolari, soggetti da educare sia in quanto giovani sia in quanto non borghesi, tra i quali si faceva forte in quegl'anni l'aspettativa che il cinema sembrava assecondare, di differenziare i loro comportamenti e le loro forme di relazione da quelle degli adulti. Tra i giovani infatti sembrava crescere l'insofferenza verso la moralità della comunità operaia – di cui erano depositari gli adulti –, che nel rapporto con gli altri strati sociali accettava e addirittura rivendicava la propria diversità, dimostrandosi sovente complementare alla mentalità della borghesia, e che al suo interno era ancora fortemente prescrittiva, cioè imponeva rigide regole di comportamento il cui rispetto era affidato a gerarchie stabilite sulla base del genere (maschi su femmine) e dell'età (adulti su giovani). Regole e gerarchie che finché avevano come contropartita le sicurezze offerte dalla rete solidaristica della famiglia e della comunità, ad esempio

[77] PROLO M. A., 1938, p. 62
[78] Citazione di Filippo Turati in MONTELEONE R., 1985, p. 19
[79] BAGLIONI G., 1974, pp. 49, 50

l'agevolazione a trovare un lavoro o la possibilità di socializzazione, erano tollerate, ma che all'aprirsi di alternative meno vincolanti apparivano soffocanti.

In effetti in quegli anni, sotto l'aspetto lavorativo, la riorganizzazione della produzione industriale e la forte richiesta di manodopera sia maschile sia femminile, rendevano inutili una trasmissione del mestiere per via familiare e un inserimento nel mondo del lavoro tramite i canali comunitari[80]. Nel tempo libero, l'aumento demografico moltiplicava le occasioni di relazione rispetto a quelle familiari e di vicinato, e il mercato metteva a disposizione nuove forme di svago ben più allettanti di quelle offerte dalla dimensione comunitaria, in quanto rispondevano all'aspettativa dei giovani di sottrarsi al controllo degli adulti.

La possibilità di valersi delle nuove forme di svago era data, oltre che dal maggior tempo libero – ampliatosi in quegli anni grazie alla riduzione dell'orario di lavoro[81] –, anche dai miglioramenti salariali che permettevano a molte famiglie operaie di soddisfare le necessità primarie senza il contributo dell'intero salario dei giovani[82], che potevano così avere a disposizione una parte di denaro da spendere autonomamente, diversificando i loro consumi da quelli degli adulti.

Così mentre questi ultimi preferivano le consuete forme di socialità comunitaria, come ad esempio le feste patronali e i circoli, sovente definiti familiari in quanto espressione della tutela e dei gusti degli adulti[83], i ragazzi e anche le ragazze, privilegiavano i nuovi locali di intrattenimento, come i bar e i cinematografi, che nascevano numerosi e la cui pericolosità era aumentata dal fatto che i giovani vi si recavano da soli[84] agevolati dai bassi costi, dagli orari vari e dalla collocazione ormai in tutti i quartieri.

La frequentazione del cinema in compagnia di coetanei – grazie alla particolare azione suggestiva del film che non si esauriva nel breve tempo della

[80] I mutamenti della moralità ...., 2001, pp. 36, 65

[81] SPRIANO P., 1958, pp. 123, 127, 128, 146, 210, 211. La riduzione dell'orario di lavoro permetteva anche di coltivare aspettative di realizzazione personale, ad esempio con la frequenza di scuole professionali, aperte dal Comune e non di rado da industriali, le cui iscrizioni in quegl'anni avevano avuto un forte incremento, vedi CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 171 nota 20

[82] Nel primo semestre del 1914 la spesa settimanale di una famiglia operaia tipo (padre, madre, tre figli in giovane età), è valutata in 47,45 lire mentre il salario medio di un maschio adulto occupato in uno stabilimento siderurgico o metallurgico, si aggira tra le 30 e le 42 lire a settimana cui vanno aggiunti i salari degli altri componenti, vedi JALLA D., MUSSO S., 1981, p. 102 , nota 17

[83] OLIVA G., 1991, pp. 69, 70

[84] Lettera aperta a La Vita Cinematografica in «La Vita Cinematografica», 15 marzo 1913, p. 20

proiezione[85] –, contribuiva ad aumentare l'intimità e la coesione dei gruppi amicali attraverso la condivisione dei modelli che i film suggerivano e che potevano essere assunti o rielaborati attraverso una scelta condivisa che creava identità.

Come indicato da molte testimonianze e aneddoti, lo stesso linguaggio cinematografico sembrava essere compreso più facilmente dai giovani piuttosto che dagli adulti, maggiormente abituati ai mezzi di comunicazione precedenti e meno inclini a cedere alla suggestione dei film. Così, l'adulto che si recava al cinema su suggerimento del nipote che era rimasto abbagliato dalle immagini di un incidente ferroviario, liquidava il tutto con le parole L'è un trucch!, deludendo l'entusiasmo del giovane; il padre di famiglia che entrava guardingo in una sala cinematografica, si divertiva alla comica ma, prima di uscire, guardava dietro al telone per accertarsi che non vi fosse nessuno; l'uomo colto e istruito, che recandosi per la prima volta in un cinematografo, usciva chiedendo cosa fosse successo nel film, non avendone colto il significato che tutti i bambini seduti accanto a lui avevano compreso[86].

Questa maggiore ricettività dei giovani era legata alle caratteristiche peculiari del linguaggio cinematografico che, superando la staticità e la sequenza ininterrotta di spazio e di tempo tipica delle altre arti[87], diventava la forma di rappresentazione più efficace del modo di vita dinamico delle grandi città industriali, che se per i giovani era la norma, per gli adulti rappresentava un brusco cambiamento di fronte al quale provavano disagio.

Il cinema, così, sembrava rimarcare una cesura generazionale che si veniva formando negli anni precedenti la guerra e che passava, in grande misura, attraverso un diverso uso ed una diversa concezione del tempo libero, che riflettevano le differenti esigenze dei soggetti sociali. Dai giovani e le donne l'aumento del tempo libero era visto positivamente, in quanto si accompagnava all'affermazione di una socialità più autonoma e quindi più piacevole per i primi, e alla diminuzione dei carichi di lavoro derivanti dall'impegno in fabbrica e a casa per le seconde, che non a caso erano state le protagoniste delle lotte per la riduzione dell'orario di lavoro negli anni precedenti[88]. Per i maschi adulti invece era piuttosto una maggiore permanenza in fabbrica a confermarne la preminenza nelle relazioni comunitarie e in quelle familiari, in quanto rafforzava il loro ruolo di «maschio che mantiene

[85] FLORES D'ARCAIS G., 1953, p. 92.
[86] BRUNETTA G. P., 1989, pp. 53, 54 e BALÀZS B., 1952, pp. 38, 39
[87] HAUSER A., 1956, Vol. II, p. 464 e MCLUHAN M., 1964, p. 20
[88] SPRIANO P., 1958, pp. 125-131 e LAY A., 1988, pp. 608-613

La Birreria - Ristorante *Italia,* in una immagine databile 1907-1910, in strada delle Ghiacciaie all'angolo con l'attuale corso Svizzera (Artusio L., Bocca M., Governato M., *Alberghi, ristoranti, caffè, negozi della vecchia Torino in immagini d'epoca. 1890-1950,* Edizioni del Capricorno, Torino, 2002)

la famiglia»[89], giustificando l'esonero dagli impegni domestici e la possibilità di spendere il tempo libero in modi che la moralità comunitaria considerava loro riservati, come ad esempio la frequentazione dell'osteria o un'autonoma vita sociale.

Queste diverse motivazioni sono riscontrabili anche nelle lotte operaie degli anni precedenti la guerra, nelle quali la difesa del salario e del posto di lavoro dei maschi adulti prevaleva sulla rivendicazione della riduzione dell'orario di lavoro per tutti[90], come accadde ad esempio nelle agitazioni sindacali del 1912. In quell'anno un concordato firmato dalla FIOM e dagli industriali dell'automobile veniva considerato peggiorativo della situazione precedente che prevedeva orari più lunghi, ma permetteva con il lavoro a cottimo un maggior guadagno; secondo gli operai adulti, con la riduzione di orario sarebbe stato possibile recuperare il salario solo con l'intensificazione dei ritmi produttivi, che così sarebbero diventati meno controllabili mettendo a rischio i loro livelli di occupazione[91]. Dunque, per i maschi adulti, più preoccupati dall'intensificazione dei ritmi di lavoro anche per motivi fisiologici, la riduzione dell'orario di lavoro diventava un obiettivo sacrificabile rispetto alle pause, alle tolleranze e all'autolimitazione della produttività, che comportavano comunque la permanenza in fabbrica.

Paradossalmente chi considerava invece con favore l'allargamento del tempo libero dei lavoratori, era una parte di industriali, soprattutto del settore automobilistico, che guardava con crescente interesse alle idee fordiste provenienti in quegl'anni dagli Stati Uniti, nelle quali proprio il tempo libero assumeva un'importanza decisiva per favorire l'adeguamento delle relazioni sociali ad una produzione e ad un mercato di massa. A queste idee si rifaceva, in particolare, una cerchia di imprenditori torinesi di cui alcuni importanti esponenti comparivano tra i soci della Cenisio Film, la casa cinematografica che nel 1914 metteva in funzione lo stabilimento di via Balangero 336, mai avviato dalla Torino Film.

Cinema e modernizzazione. Un esempio degli investimenti della grande borghesia imprenditizia nell'industria cinematografica: la Cenisio Film

Nell'estate del 1913, appena dopo la stesura dell'inventario delle pro-

[89] SECCOMBE W., 1993, p. 204
[90] LAY A., 1988, pp. 617, 618
[91] Sulla lotta sindacale del 1912 vedi SPRIANO P., 1958, pp. 213 e seg. E' di particolare interesse per le motivazioni che prevalgono tra gli operai in quell'occasione, la lettera di un metalmeccanico ad una rivista sindacale di cui uno stralcio è pubblicato in ORTAGGI S., 1988, pp. 54 e seg.

prietà della Torino Film, il curatore fallimentare aveva fatto pubblicare sui principali quotidiani cittadini un annuncio di vendita in blocco della fabbrica cinematografica di via Balangero. Fino ad agosto, nonostante molte fossero state le risposte all'annuncio, l'iniziativa non dava risultati probabilmente per l'eccessiva pigione dello stabile, ma nel mese di settembre i creditori della Torino Film cedevano i crediti e i diritti vantati verso la società, ad alcuni benestanti torinesi[92]. Alcuni di questi fondavano, il 22 gennaio del 1914, la società anonima Cenisio Film con sede in via Balangero 336[93] e, nel mese di febbraio, acquisivano dal curatore fallimentare tutte le attività, merci e mobili della società fallita. Tra loro oltre all'avvocato Cesare Bruno, all'ingegnere Carlo Bruno e al pittore Giuseppe Cavalla, vi era Adolfo Dalbesio che fu primo presidente della neonata società e che in un'assemblea straordinaria dei soci della Cenisio Film del settembre del 1914[94], quando Dalbesio era da poco scomparso, veniva commemorato e indicato come il promotore dell'iniziativa.

Figura atipica di ingegnere-architetto che si dedicava anche alla pittura, alla musica e alle miniature su pergamena, Dalbesio si era avvicinato molto giovane alla cerchia di pittori veristi che si era formata attorno a Federico Pastoris e Alfredo D'Andrade, grazie ai quali nel 1882, ancor prima di laurearsi, era entrato a far parte del gruppo di artisti, architetti e ingegneri che lavorarono alla realizzazione del Borgo e della Rocca Medievale di Torino, inserendosi così negli ambienti nei quali artisti e professionisti potevano trovare committenze private e pubbliche[95]. Partecipe della vita culturale e mondana della città, Dalbesio ebbe parte attiva in quegli eventi esclusivi che furono le primissime proiezioni cinematografiche effettuate a Torino[96] e, nei primi anni del Novecento, progettò alcune sale cinematografiche[97].

Per la sua esperienza professionale, Dalbesio, al pari di altri soci della Cenisio Film provenienti dal settore della produzione culturale e dello spet-

[92] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599

[93] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 1, fasc. 181

[94] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 5, fasc. 199

[95] I lavori di Dalbesio come pittore e come miniaturista ebbero come acquirenti esponenti della casa reale e circoli e associazioni borghesi e aristocratiche. Sulla vita e le opere di Dalbesio vedi DRAGONE P., 2000, p. 323 e Dizionario Biografico..., 1985, Vol. 31, p. 707

[96] LIBERTI M., 1997, p. 60

[97] Dalbesio era stato ideatore della polivalente Birreria Durio, in via Cigna, che ospitava spettacoli di varietà e proiezioni cinematografiche e nel 1906 aveva progettato la trasformazione della birreria in quello che sarà il cinema Fortino. Due anni dopo curerà la ristrutturazione del teatro e cinema Eden, già teatro Nazionale, vedi IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINO M., 1996, pp. 35, 36, 215 e GIANGOIA M., 1988, p. 381

tacolo – come il pittore Giuseppe Cavalla[98] e l'intraprendente proprietario del café chantant Romano, Alfonso Scott[99] –, era particolarmente attento agli importanti cambiamenti che stavano avvenendo nel campo della comunicazione ed in quello culturale. Soprattutto sulla spinta di innovazioni tecnologiche come il radiotelegrafo, la fotografia, i dischi e il cinematografo, primi sistemi di broadcasting cioè di «trasmissione da un punto d'emissione verso tanti punti di ricezione», i canali di informazione si ampliavano e il concetto stesso di cultura cambiava, passando da cultura di élite a cultura di massa[100], mutando di conseguenza il ruolo dell'artista. Il pittore e lo scrittore, le cui attività si rivolgevano precedentemente ad un pubblico ristretto, ora potevano far arrivare le loro opere a migliaia di persone; l'architetto, che prima progettava residenze e palazzi che dovevano rappresentare il potere e il prestigio dei propri clienti, privati o pubblici che fossero, ora progettava locali, quali i cinematografi e i primi grandi magazzini, rivolti a un pubblico di massa; le classi agiate, che prima erano committenti degli artisti, ora diventavano finanziatrici d'imprese dal carattere industriale, che utilizzavano le capacità professionali di esperti della comunicazione per una produzione culturale rivolta ad un pubblico potenzialmente illimitato.

Con queste sollecitazioni, Dalbesio tentava quindi di avviare in proprio un'attività cinematografica cercando i finanziamenti necessari negli ambienti più esclusivi e facoltosi della città, nei quali era ben introdotto non solo per la sua esperienza artistica e professionale, ma anche grazie ad un'intensa attività in diversi circoli ricreativi, culturali e filantropici, che erano occasioni importanti di socialità dell'élite, in quanto rafforzavano i rapporti tra le famiglie poste ai vertici della politica, della finanza e degli affari, attraverso un fitto intreccio di relazioni ravvisabile anche all'interno della Cenisio Film[101].

[98] Guida Paravia, 1913
[99] GIANGOIA M., 1988, p. 378
[100] SORICE M., 1998, pp. 7, 16
[101] Dalbesio era membro della Commissione d'ordinamento del Museo del libro nella quale compariva anche Giuseppe Vigliardi Paravia; questi era revisore dei conti della Lega Industriale della quale era consigliere per il gruppo cotone Rodolfo De Planta e nella quale era molto forte l'influenza degli industriali dell'automobile, in particolare di Agnelli; l'industriale Gian Luigi Martiny era tesoriere della Società Aviazione Torino di cui era economo l'ingegner Cinzio Barosi e revisore dei conti il professionista Vittorio Valletta. Dalbesio era anche impegnato nel campo dell'associazionismo filantropico e assistenziale come altri soci fondatori della Cenisio Film: la signora Felicita Lana Frisetti partecipava a due associazioni nelle quali troviamo Giulia Roda Vigliardi Paravia e Clara Boselli Agnelli. Rodolfo De Planta, insieme alla moglie Alys De Planta-De Fernex, era impegnato nelle istituzioni di beneficenza protestanti, Isaia Levi in quelle ebraiche, vedi Guida Paravia, 1913

Mentre la Torino Film si era caratterizzata per la presenza di esponenti della media borghesia, tra gli oltre quaranta soci della Cenisio Film[102], comparivano parecchi aristocratici e industriali, fra cui alcuni dei più importanti esponenti dell'imprenditoria e della finanza torinese, impegnati in molteplici attività sia nell'ambito del lavoro e degli affari sia in quello extralavorativo. Accanto a professionisti come Vittorio Valletta, non ancora dirigente FIAT ma già introdotto negli ambienti industriali e finanziari, o a imprenditori meno noti come Cinzio Barosi o Agostino Perazzone, nella Cenisio Film troviamo alcuni di quegli industriali che avevano portato «una ventata di cambiamento nelle file dei ceti possidenti»[103] e che erano stati i protagonisti del rinnovamento imprenditoriale piemontese avviato, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, nel settore cotoniero, organizzatosi prima di altri secondo criteri capitalistici moderni. In questo rinnovamento avevano ricoperto un importante ruolo imprenditori appartenenti alla comunità ebraica come Isaia Levi, industriale e banchiere[104], e soprattutto stranieri, come Gian Luigi Martiny, di origine tedesca, titolare dell'omonima ditta[105], e Rodolfo De Planta, appartenente ad una delle cinque famiglie di imprenditori e banchieri svizzeri che, già negli anni settanta dell'Ottocento, avevano contribuito a modernizzare l'industria piemontese, dando impulso ai settori meccanico ed elettrotecnico che saranno determinanti nella trasformazione di Torino in moderna città industriale[106].

In questi settori, oltre a Cinzio Barosi, Alfonso Scott, Gian Luigi

[102] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 1, fasc. 181

[103] BERTA G., 2001, pp. 25, 26

[104] Guide Paravia, 1913 - 1930

[105] Il capostipite della famiglia, Francesco, era nato a Hildesheim nel 1853, vedi I funerali del cav. Martiny, in «Gazzetta del Popolo», 20 luglio 1905; su Francesco vedi anche CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 144 nota 4; sulle attività di Gian Luigi, Guida Paravia, 1913

[106] Rodolfo De Planta nel 1913 era consigliere del Cotonificio Torinese e della Società Anonima Concerie Italiane Riunite, vedi Guida Paravia, 1913. Negli anni Settanta dell'Ottocento la metà dei fondi sociali della Manifattura di Cuorgnè e della Manifattura di Rivarolo era in mano ai fratelli Andrea e Rodolfo De Planta; con i Leumann, i Wild Abegg, i Gruber, i Remmert e i piemontesi Chiesa, Rolle, Mazzonis e Poma, erano presenti in diversi istituti bancari che controllavano i più grossi complessi cotonieri piemontesi. Nel 1881 partecipavano alla costituzione della Società Italo Americana per l'esercizio dei telefoni Bell; nel 1883 comparivano tra i fondatori della società anonima per la Strada Ferrata e Tranvie del Canavese ed erano impegnati nel settore idroelettrico. Agli inizi del '900, insieme ad altri industriali svizzeri, partecipavano alla costruzione di altre linee ferroviarie fra cui la Ciriè-Lanzo, vedi CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 78,139,140,143, 144 e nota 4, 146

Martiny e Cirillo Cerutti[107], troviamo impegnati altri soci della Cenisio Film noti e influenti anche a livello nazionale: Giuseppe Vigliardi Paravia - conosciuto per essere uno dei più importanti editori italiani - era presente, oltre che nella finanza, anche nell'industria dei trasporti[108]; Gian Giacomo Ponti, formatosi negli Stati Uniti presso la General Eletric Company di Edison, nel 1913 era docente del Politecnico e dirigente dei servizi tecnici del Comune di Torino ma, negli anni successivi, sarebbe diventato deputato, presidente della SIP, nonché finanziatore della Gazzetta del Popolo, guadagnandosi la stima di «nuovo astro sorgente [...] dell'imprenditorialità piemontese»[109]; infine, Giovanni Agnelli, il personaggio più noto tra i soci fondatori della Cenisio Film, era amministratore delegato della Fabbrica Italiana Automobili Torino, la FIAT.

L'assetto societario della Cenisio, dunque, era caratterizzato dalla presenza di imprenditori e finanzieri che rappresentavano la parte più dinamica dell'élite economica torinese e non solo, che rivendicava un ruolo egemone nella società, sostituendosi, come settore dirigente, alla «chiusa aristocrazia torinese»[110], ormai arresasi alla supremazia sia economica sia culturale di questi imprenditori[111].

Le ragioni dell'interesse verso il cinema di industriali di tale caratura non erano solo legate alle speranze di un ritorno economico immediato, che d'altro canto non spiegherebbero neppure altri investimenti in attività improduttive come ad esempio i dopo lavoro. Esse nascevano anche dal contributo che il cinema - forse il più potente mezzo di comunicazione di massa apparso fino a quel momento - poteva dare al progetto di ridefinizione delle relazioni sociali che questa élite, primo fra gli altri Agnelli che a partire dal 1906 si recherà più volte negli Stati Uniti, stava lucidamente elaborando ispirandosi alle teorie dell'industriale automobilistico Ford[112], nelle

[107] Cinzio Barosi era proprietario di un'industria meccanica; Gian Luigi Martiny era uno degli amministratori della Società Ceirano Automobili Torino SCAT; Alfonso Scott era amministratore delegato della Società Torinese Automobili Rapid e consigliere della Società anonima dei consumatori gas luce; Cirillo Cerutti, che entrerà nella Cenisio nel 1915 (AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1915, Vol. 4, fasc. 66) era presidente della Società Torinese Automobili Rapid e segretario del Consiglio di amministrazione delle Industrie Metallurgiche Torino, vedi Guida Paravia, 1913

[108] Giuseppe Vigliardi Paravia nel 1913 era consigliere della società anonima Tramvia Automotofunicolare di Catanzaro, vedi Guida Paravia, 1913

[109] MUSSO S., 1998, p. 355; CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 371 e Guida Paravia, 1913. Nella Cenisio Film Ponti era rappresentato da Attilio Bechis

[110] JOCTEAU G. C., 1999, Vol. I, pp. 67 e seg.

[111] BERTA G., 2001, pp. 25, 26

[112] Per le notizie che seguono sull'introduzione e sul dibattito delle idee di Ford tra gli imprenditori torinesi, BERTA G., 2001, cap. I

Isaia Levi e Gian Giacomo Ponti, con le rispettive mogli e la figlia di Ponti, Clemens, fotografati al loro arrivo a New York nel 1926 («Sincronizzando ...», agosto 1926, Archivio Storico Telecom Italia)

quali un ruolo centrale era attribuito al tempo libero. Negli Stati Uniti Ford stava ottenendo forti profitti grazie ad una politica della collaborazione con le sue maestranze, fondata su alti salari e orari ridotti a otto ore, che, oltre ad incentivare i lavoratori, rappresentavano le condizioni necessarie per ciò di cui l'industria aveva assoluto bisogno: un largo consenso ai suoi interessi e l'espansione dei consumi a livello di massa.

Secondo il gruppo di industriali che faceva capo ad Agnelli, per ottenere tali obiettivi anche in Italia, gli imprenditori e i lavoratori dovevano improntare i loro rapporti alla collaborazione[113], al fine di favorire lo sviluppo industriale che veniva presentato come premessa per una ricchezza diffusa che avrebbe ridotto le differenze di classe.

In Italia, però, una tale proposta doveva superare molte inerzie e diffidenze, in quanto si scontrava con la moralità prevalente tra gli industriali e gli operai, che interpretavano i reciproci interessi come contrapposti. Da una parte molti industriali erano ancora legati alla mentalità del padrone in fabbrica, che non accettava compromessi e fondava la sua strategia aziendale su bassi salari e orari lunghi; dall'altra, come si è detto, la componente maschile adulta della comunità operaia vedeva nella proposta di una collaborazione, solo un modo per realizzare un'intensificazione dei ritmi di lavoro.

Quindi per avere il consenso degli industriali, i fordisti torinesi proponevano come più efficace una strategia sindacale che, invece di basarsi sulla contrapposizione frontale che compattava e radicalizzava la comunità operaia, mirasse a conquistarla all'ideologia industrialista con concessioni che ne riducessero la conflittualità.

Per riscuotere invece il consenso di almeno parte della comunità operaia, questi industriali innovatori guardavano soprattutto alle nuove generazioni, più sensibili alla prospettiva di un maggior tempo libero, benessere economico e autonomia dalla comunità, la cui prescrittività veniva presentata dalla propaganda fordista come ormai inutile, in quanto le sicurezze a cui i lavoratori aspiravano, potevano essere meglio garantite dallo sviluppo dell'industria e da organizzazioni ad essa funzionali piuttosto che dalla rete solidaristica della comunità operaia. Ad esempio, il contributo previdenziale e assistenziale fornito dalle società di mutuo soccorso operaie, era sicuramente minore rispetto a quello che poteva provenire da un compiuto sistema di assicurazioni sociali garantite dalla stato e che i lavoratori avrebbero potuto ottenere grazie all'appoggio degli industriali. Inoltre, gli interessi dei lavoratori erano meglio difesi da una contrattazione che evitasse

[113] Sulla "ideologia della collaborazione", BAGLIONI G., 1974, p. 52

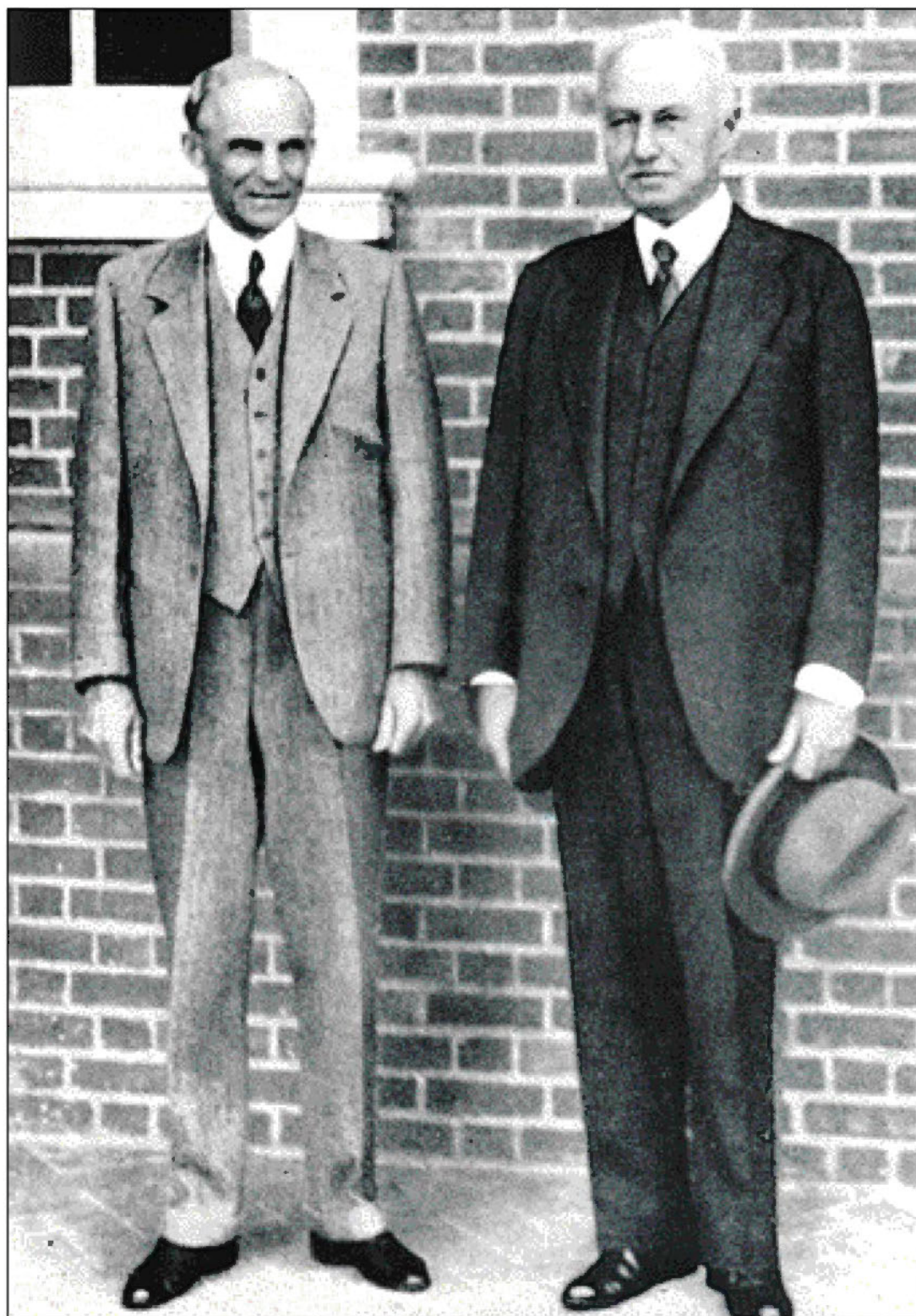
scioperi logoranti e si svolgesse tra organizzazioni centralizzate dei lavoratori e degli industriali, come la neonata Lega Industriale[114], di cui uno dei promotori era Agnelli e nella quale erano impegnati nel 1913 altri tre soci della Cenisio Film: Rodolfo De Planta, Giuseppe Vigliardi Paravia e Cirillo Cerutti[115].

Infine, la stessa sicurezza occupazionale non era salvaguardata dalla tendenza dei lavoratori a contenere il rendimento lavorativo, che mortificava le ambizioni e le capacità professionali individuali, bensì da una maggiore competitività delle aziende a cui i lavoratori dovevano contribuire con un lavoro «coscienzioso, intelligente, produttivo» e una spontanea dedizione anche mentale.

Secondo le idee fordiste, se tale mentalità si fosse imposta si sarebbero eliminati i più gravi motivi di tensione sociale e si sarebbe ottenuta un'efficienza produttiva che avrebbe offerto una maggiore quantità di beni e di servizi a prezzi ridotti. Di questi beni e servizi – sovente definiti in quegli anni democratici perché rivolti ad un pubblico di massa e non solo ad una classe ristretta – si sarebbe usufruito soprattutto nel tempo libero, che diventava l'ambito in cui godere di una maggiore ricchezza ma anche di una maggiore libertà.

Infatti, mentre nel tempo del lavoro socializzato l'individuo doveva spendere con dedizione il meglio delle proprie energie, perché così contribuiva a creare la ricchezza collettiva e quindi assolveva alle sue responsabilità sociali, nel tempo extralavorativo poteva dedicarsi alla sfera privata della famiglia o degli amici, dove era possibile esprimere più liberamente la propria individualità, e praticare attività di svago che non solo non avrebbero interferito con il lavoro, ma ne sarebbero state complementari, in quanto avrebbero permesso la rigenerazione delle energie fisiche e psichiche.

La diffusione del tempo libero, speso non in attività creative bensì nello svago e nell'intrattenimento, oltre a creare consenso agli interessi dell'industria, poteva anche diventare un enorme affare nel quale investire, cosa che d'altro canto alcuni industriali avevano già iniziato a fare, prima ancora che nel cinema, nello sport, che finché era rimasto un aristocratico passatempo aveva visto banchieri e industriali affaticarsi come atleti, ma diventando uno spettacolo di massa, aveva iniziato a farli guadagnare come investitori. A Torino le prime gare automobilistiche – che inizialmente erano sfide private tra molti di coloro che sarebbero poi diventati i pionieri dell'industria del-

[114] SPRIANO P., 1958, p. 134 e BAGLIONI G., 1974, p. 489
[115] Guida Paravia, 1913

Henry Ford e Giovanni Agnelli negli Stati Uniti nel 1934

l'automobile – in quegli anni iniziarono ad essere eventi seguiti con entusiasmo da un pubblico sempre più vasto; il calcio, che quando ancora non esisteva un vero e proprio campionato, veniva praticato dai rampolli di famiglie benestanti – come i fratelli De Fernex e Nicola, giocatori della prima formazione del Torino nonché membri di famiglie che investiranno nello stabilimento cinematografico di via Balangero[116] – iniziava a diventare uno spettacolo dato da squadre sempre più simili ad imprese.

Il cinema, dal canto suo, come sottolineavano molti osservatori dei primi anni del Novecento, sembrava sommare in sé tutti i vantaggi del moderno svago: organizzato a livello industriale, offriva uno spettacolo che in fatto di suggestione non aveva pari ma che era accessibile a tutti, contribuendo così «a diffondere lo spirito democratico»[117] dei consumi di massa; richiedeva poco sforzo[118], fornendo così nelle «sere [...] in cui il cervello stanco non ha forza d'attenzione»[119] e «dopo una giornata di lavoro febbrile e pesante»[120], un'evasione non faticosa. Inoltre il film eliminava nello spettatore la «distanza interiore fra lui e l'opera», esaltando così, come nessuno spettacolo in precedenza, il processo psicologico alla base della pubblicità, cioè l'identificazione[121]. Seppure ai suoi inizi, il cinema veniva già utilizzato come strumento pubblicitario e nascevano case cinematografiche specializzate in questa attività, come la Lydel, il cui oggetto sociale era la «pubblicità animata nei Cinematografi», che utilizzava lo stabilimento di via Balangero 336 e alla quale partecipavano – oltre al fondatore, il fotografo Ippolito Leonardi[122] – l'editore musicale milanese Lorenzo Sonzogno e alcuni soci della Cenisio Film[123].

Ma, grazie all'identificazione, il cinema non era solo una «gigantesca inserzione pubblicitaria» per beni materiali, bensì, offrendo «il più magico dei beni di consumo, e cioè i sogni»[124], era anche un importante mezzo di propaganda di idee e di comportamenti che potevano arrivare contemporaneamente a migliaia di persone, e nel quale quindi, per chi voleva modificare la società italiana, meritava provare ad investire.

[116] Per l'automobilismo, SPRIANO P., 1958, pp. 88 e seg.; per il calcio, vedi la testimonianza di Vittorio Pozzo in PERRUCA B., ROMEO G., COLOMBERO B., 1985, p. 19

[117] Il pubblico del cinematografo in «La Rivista Fono-Cinematografica», n. 11/ 1908, citazione tratta da BERNARDINI A., 1981, pp. 58 e seg.

[118] «La Stampa», 18 maggio 1907, in Fabri I., p. 188

[119] Citazione di Guido Gozzano in FABRI I., 1997, pp. 209, 210

[120] Citazione di Antonio Gramsci in CAPRIOGLIO S., 1980 pp. 800, 802

[121] BALÀZS B., 1952, p. 53

[122] Guida Paravia, 1908

[123] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 2, fasc. 470; anno 1915, Vol. 2, fasc. 360; anno 1916, Vol. 3, fasc. 145

[124] MCLUHAN M., 1964, pp. 309, 313

L'avvio dell'attività della Cenisio Film

La ristrutturazione dello stabile di via Balangero, avviata e mai portata a termine dalla Torino Film nel 1912, veniva ripresa due anni dopo dalla Cenisio Film. Considerando che - come si diceva nella stessa deliberazione comunale che autorizzava l'esecuzione di opere di riattamento -l'apertura di corso Potenza non era di «prossima effettuazione», la Cenisio Film nel primo semestre del 1914, operò lavori di elevazione e di abbattimento di alcuni muri interni, la costruzione di una tettoia a sheds ad uso laboratorio, la modificazione di alcune aperture, e il riattamento dei gabinetti per gli artisti e per i direttori artistico e tecnico, dei locali per la preparazione delle scene e per la lavorazione delle pellicole, e di una cabina di proiezione[125]. I lavori, che comprendevano la messa in opera di attrezzature elettriche e di «un completo impianto di illuminazione [...] e forza motrice»[126], interessavano anche il primo piano dello stabile, dove si trovavano la sala delle assemblee degli azionisti e gli uffici della Cenisio Film e delle case che affitteranno il teatro di posa[127].

Con la ristrutturazione effettuata dalla Cenisio Film, acquisiva particolare rilevanza lo spazio dello stabilimento dedicato alla lavorazione delle pellicole, settore che poteva trovare un buon sbocco commerciale nella richiesta proveniente dal gran numero di case di produzione che continuavano a nascere a Torino e che erano per lo più sprovviste di propri laboratori di sviluppo e stampa[128], e sul quale la Cenisio Film sembrava puntare in modo particolare, vista l'apposita pubblicità che compariva sulle riviste specializzate[129].

Veniva completato anche il teatro di posa che, seppure non indicato nella planimetria allegata al progetto di riattamento, doveva essere collocato nel grande locale di forma rettangolare posto a nord ovest dell'area dello stabilimento.

Questa ipotesi è avvallata sia dall'ampiezza del locale, circa 30 metri per 15, sia dalla presenza, visibile in una fotografia databile tra il 1925 e il 1928[130] quando lo stabilimento era ormai in disuso, di una struttura a telaio che nei

[125] ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663

[126] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 4, fasc. 208, 209, 210, 275; 1915, Vol. 5, fasc. 68

[127] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918, Vol. 2, fasc. 310

[128] FRIEDEMANN A., 2002, p. 67

[129] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, pp. 98, 99

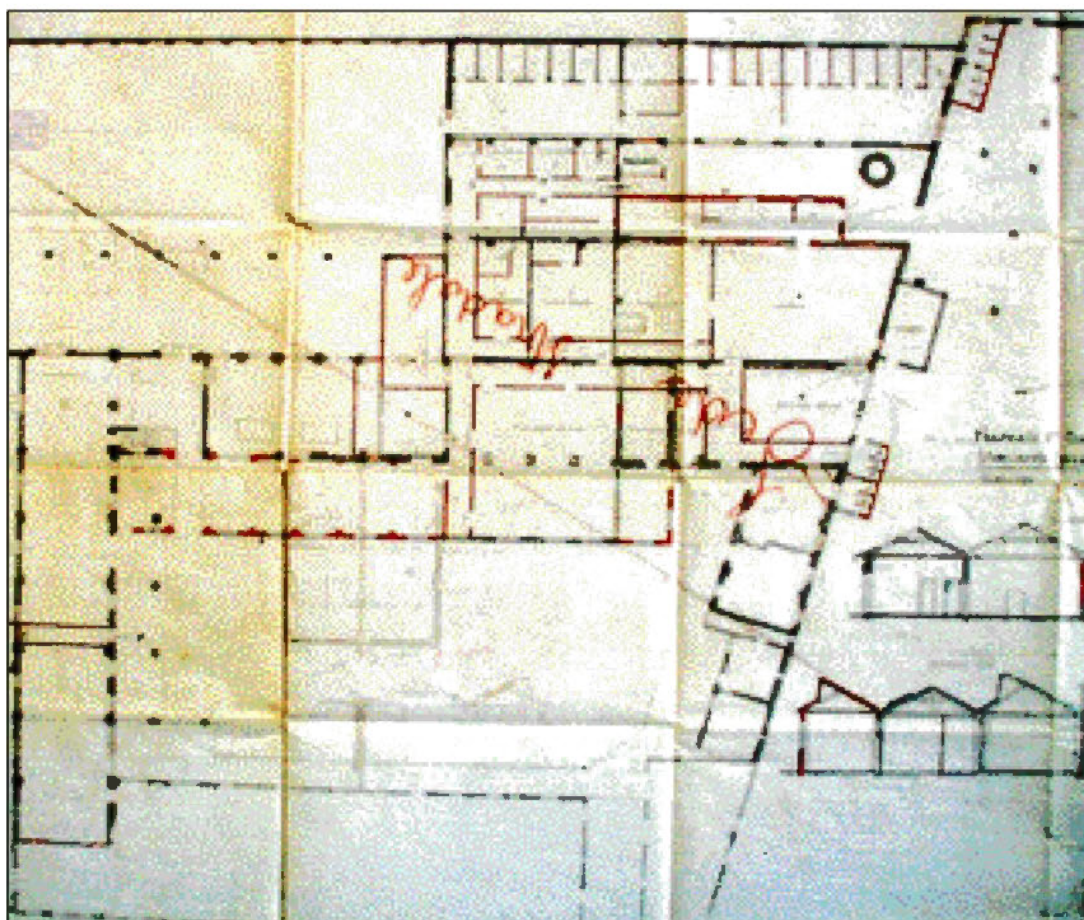
[130] La datazione è tratta dalla didascalia della foto di copertina del «Bollettino di ricerca storica sulla periferia urbana», n. 24, dicembre 1997. La cartolina riprodotta sulla copertina del Bollettino è un particolare della foto che qui pubblichiamo

teatri di posa di quel periodo, i cosiddetti teatri a vetri[131], serviva per sostenere i pannelli di vetro che anche in un ambiente coperto permettevano lo sfruttamento della luce naturale.

Agli investimenti destinati alle strutture produttive per ottenere uno stabilimento che Dalbesio, nel luglio del 1914, definiva «veramente perfetto» e del quale ventilava già l'opportunità dell'acquisto, si erano accompagnati quelli concernenti la manodopera, con l'assunzione di tecnici che dovevano curare la produzione in proprio della Cenisio Film, per la direzione della quale la società aveva assunto Renè Le Prince[132], un francese che negli anni Novanta dell'Ottocento aveva perfezionato un tipo di pellicola cinematografica ed era stato attore, sceneggiatore e regista dell'importante casa di produzione francese Pathé[133].

Non abbiamo trovato riscontri nelle filmografie di una produzione in proprio risalente al 1914, ma vi sono notizie relative ad alcuni film o parti di film girati in quell'anno, che però - forse a causa delle difficoltà nelle quali ben presto iniziò a dibattersi la società - non verranno neppure ultimati o immessi sul mercato. In uno stralcio di lettera del giugno del 1914 pubblicato su La Vita Cinematografica, la Cenisio Film esprimeva la sua soddisfazione per il personale fornitogli dalla Federazione U.C.C.A., un istituto che eseguiva film a forfait, gestiva una scuola di cinematografia e teneva corsi di equitazione, scherma, tiro, ballo, nuoto e automobile per aspiranti attori[134], mentre nel verbale dell'assemblea dei soci del 16 settembre dello stesso anno si indicava il metraggio di pellicola utilizzata fino a quel momento e i nomi dei rispettivi registi: Le Prince, Dalbesio-Cavalla, Adorno e Palazzolo[135].

Come annunciava il programma della società, illustrato nelle sue linee generali durante una riunione degli azionisti del settembre del 1914, accanto alla produzione in proprio la Cenisio Film, al pari di altre case di medio livello[136], puntava sui servizi prestati a terzi, quali l'affitto del teatro di posa e lo sviluppo dei negativi e la stampa dei positivi, che assicuravano alla società «un buon margine [...] senza oneri gravosi». Già prima del luglio del 1914 erano stati stipulati accordi con alcune case cinematografiche, tra le quali la già citata Lydel Film e la Musical Film[137], una società che aveva anch'essa tra i suoi soci l'editore milanese Lorenzo Sonzogno e nella quale

[131] FRIEDEMANN A., 2002, p. 26
[132] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199
[133] SADOUL G., 1955, pp. 21, 102, 103
[134] Annuncio pubblicitario in «La Cinematografia italiana ed estera» del 15 marzo 1915, pp. 40, 41
[135] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199
[136] FRIEDEMANN A., 2002, p. 17
[137] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

Planimetria dello stabilimento allegata al progetto di ristrutturazione della Cenisio Film, del 1914 (ASCT, Fondo Progetti Edilizi, 1914, Cat. 1, Pratica 663)

la Cenisio Film aveva una partecipazione[138].

Probabilmente grazie all'attività per conto terzi, il bilancio al giugno 1914 si chiudeva con un attivo, che però non era sufficiente ad evitare, nel luglio di quell'anno, la proposta di un aumento di capitale, poi ripresa e nuovamente rimasta inascoltata nella riunione di settembre, quando il consiglio di amministrazione della società dava le dimissioni[139]. Questa indisponibilità ad effettuare ulteriori investimenti era forse legata al timore di un imminente scontro bellico allargato, sempre più prevedibile come esito delle crescenti tensioni tra le potenze europee. In effetti il contraccolpo della crisi bellica, che preoccupava anche le case cinematografiche più affermate, imporrà a molte di esse la riduzione, se non la sospensione, della produzione, soprattutto per l'aumento dei prezzi delle pellicole e dei prodotti chimici e per la chiusura di alcuni mercati esteri fondamentali per un'industria come quella cinematografica[140]. Anche la Cenisio Film interrompeva la propria produzione per l'ingresso della Francia in guerra, che l'obbligava a cessare i rapporti con lo stabilimento Pathè e la privava di parte del suo personale tecnico chiamato sotto le armi[141], che veniva rimpiazzato con l'assunzione di un nuovo direttore tecnico, di personale per la lavorazione delle pellicole, di alcuni attori e di un attore e regista di una certa esperienza[142], Enrico Vidali[143], in qualità di direttore artistico.

All'inizio del 1915, mentre si prospettava già la possibilità dello scioglimento anticipato della società e veniva approvata la svalutazione del capitale sociale da 300.000 a 120.000 lire[144], venivano comunque prodotti in un mese tre film e un quarto era in preparazione quando l'Italia, nel maggio del 1915, entrava in guerra e la produzione si fermava nuovamente[145]. Per la mancanza di capitale circolante, il 25 giugno veniva deciso un aumento di capitale da 120.000 a 210.000 lire con l'emissione di novecento azioni da 100

[138] Nell'assemblea dei soci della Cenisio del settembre del 1914, Cinzio Barosi rassegna le dimissioni sia come membro del Consiglio di amministrazione della società, sia come rappresentante della Cenisio Film presso la S.a.s. «Musical Fibus (sic) - Renzo-Sonzogno e C.», vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 5, fasc. 199. Della Musical Film di L. Sonzogno & C. sappiamo che nel maggio del 1914 stava producendo il film La reginetta delle rose, tratto dall'operetta musicata dal maestro Leoncavallo, vedi Notizie varie in «La Vita Cinematografica», 22 maggio 1914, p. 79

[139] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

[140] PRONO F., 1997, p. 116

[141] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

[142] PRONO F., 1997, pp. 110, 111

[143] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916, Vol. 1, fasc. 187

[144] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1915, Vol. 2, fasc. 33

[145] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916, Vol. 1, fasc. 187

Annuncio pubblicitario della Cenisio Film («La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

lire l'una[146], che faceva dire a La Vita Cinematografica: «speriamo sia il prelu - dio di una maggiore attività produttrice della Società, la quale finora ha fatto ben poco parlare di sé»[147]. Il piccolo utile registrato alla fine del secondo semestre di quell'anno[148] era probabilmente dovuto all'affitto dello stabilimento a molte piccole case di produzione che in quel periodo nascevano numerose su iniziativa di attori e registi, che quasi sempre davano il proprio nome alle case da essi fondate. L'utilizzo di via Balangero da parte di queste società fece sì che i film realizzati in quello stabilimento non si limitassero alla magra produzione della Cenisio Film, ma fossero più numerosi e spaziassero tra vari generi, attraverso i quali, partendo da esperienze e riferimenti culturali diversi, registi e attori tentavano di rispondere alla crescente richiesta del pubblico.

Cinema e forme di rappresentazione: la Vidali Film e la Bonnard Film

Tra la fine del primo decennio del secolo e gli anni immediatamente precedenti la guerra, le grandi case cinematografiche torinesi, riprendendo la formula del film d'arte, avviavano il filone cinematografico che farà la fortuna del cinema italiano nel mondo, cioè quello storico. Questa scelta pare coincidere con il tentativo di conquistare il pubblico borghese che, dopo la curiosità iniziale, disertava le sale in quanto sembrava non considerare dignitosa e adeguata a sé[149] una forma di spettacolo che attingeva ancora alle attrazioni popolari di piazza, da baraccone e circensi. A questo fine la cinematografia storica recuperava l'iconografia della storia patria italiana, con la sua aurea di culla della civiltà, che si rifletteva nella retorica e nella pretenziosità culturale dei soggetti ma anche nella grandiosità delle scenografie e nell'uso di folle di comparse. Il filone storico avrà il suo culmine in Cabiria dell'Itala Film, che nel contrasto tra la civile Roma e la barbarica Cartagine, risentiva del clima politico e culturale degli anni dell'avventura coloniale che avrebbe dovuto dare all'Italia, e soprattutto alla sua borghesia, ricchezza e prestigio internazionale e per il quale si faceva sfoggio del nome di D'Annunzio, di grandiose scenografie e di apposite sinfonie, eseguite durante le prime dalle orchestre dei grandi teatri lirici.

Se i temi e le forme estetiche che potevano conquistare un pubblico bor-

[146] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1915, Vol. 4, fasc. 66

[147] La Cenisio aumenta il capitale in «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1915, p. 80

[148] PRONO F., 1997, pp. 131, 132

[149] BURCH N., 2001, capitoli III, IV, V

ghese in film come Cabiria erano realizzati con mezzi che poche case potevano permettersi, anche la cinematografia italiana meno ricca attingeva a piene mani dal teatro e dalla letteratura borghesi. Ad un più basso livello di prestigio culturale rispetto al genere aulico adottato dall'Itala, si collocava il romanzo di appendice - uno dei filoni più sfruttati dalle case cinematografiche - il quale, soprattutto in Francia attorno alla metà dell'Ottocento[150], aveva risposto alla richiesta della piccola borghesia impiegatizia di un «divertimento comodo e riposante» che però si rifacesse alle «forme idealizzanti e livellatrici dello stile sublime, scadute ma pur sempre dominanti il gusto del pubblico medio, sia che fossero di origine classica che romantica»[151].

A questo genere letterario si ispiravano le case cinematografiche che nel primo periodo di attività utilizzeranno lo stabilimento di via Balangero: la Vidali Film[152] - fondata dal già citato Enrico Vidali, che in quanto direttore artistico influenzerà anche la produzione della Cenisio Film - e la Bonnard Film Sas, fondata dall'attore romano Mario Bonnard[153].

Molti film di Bonnard e di Vidali, che in associazione con l'Italica Films nel 1916 si assicurerà i diritti dei racconti della più nota scrittrice italiana di romanzi di evasione, Carolina Invernizio[154], erano vere e proprie trasposizioni sullo schermo di feuilleton, come La bara di vetro della Bonnard, ispirato a L'oeuf de verre di Jean de Quirelle[155] e La portatrice di pane di Vidali, riduzione per il cinema del «capolavoro [...] della narrativa borghese 'delle lacrime'»[156], La porteuse de pain di F. Xavier de Montepin[157].

Anche quando le storie erano originali si rifacevano ai generi della letteratura di evasione, come nei casi de Il segreto del lago, Il tenebroso affare,

[150] BIANCHINI A., 1995, Introduzione

[151] AUERBACH E., 1956, vol. II, p. 275

[152] In un'intervista dell'aprile del 1914 (La Vidali Films. Quattro chiacchiere con Enrico G. Vidali in «La Vita Cinematografica», 22 aprile 1914, p. 62), Vidali, nell'annunciare l'avvio della sua casa di produzione, dichiarava che avrebbe utilizzato due studi di posa, uno a Torino e l'altro a Genova, « uno pronto e l'altro ancora....in modello». Quello pronto era molto probabilmente quello di via Balangero visto che i lavori nello studio di Genova erano ancora in corso a luglio («La Vita Cinematografica», 15 luglio 1914, p. 92). D'altro canto il legame tra La Vidali Film e La Cenisio Film è anche testimoniato dalla doppia iscrizione che compare nel simbolo della Vidali: Vidali Film-Produzione Cenisio (Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1915, p. 18)

[153] Nel 1914 nascevano due case che portavano il nome di Bonnard; la prima vivrà pochi mesi, la seconda si scioglierà nel 1917 (AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 4, fasc. 183 e Vol. 6 Fascicoli 6 e 161; 1917, Vol. 1 fasc. 43)

[154] PROLO M. A., 1938, p. 66

[155] «Film», 20 aprile 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 73

[156] BIANCHINI A., 1995, pp. 197, 198

[157] «Film», 20 aprile 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 127

L'attore Mario Bonnard in un atteggiamento drammatico («La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, Biblioteca Nazionale di Torino)

Il mistero della villa Saint Privat, che Vidali diresse per la Cenisio Film[158], e La mano della morta, di cui era anche produttore[159], oppure Titanic o L'implacabile della Bonnard[160], definito dalla critica un «soggetto all'ingle - se»[161] tipo quelli dei fascicoli «a 10 centesimi» di Nat Pinkerton[162].

I motivi dello sfruttamento cinematografico di questa letteratura erano molteplici. Prima di tutto vi era la loro adattabilità permessa dalla struttura narrativa ripresa dal melodramma d'inizio Ottocento, da cui i romanzi di appendice traevano i loro principali elementi caratterizzanti: il predominio del prodigio e del caso, gli incontri e i riconoscimenti insperati, l'azione complicata e avventurosa in cui l'intreccio prevale sui caratteri, la morale che «per la sua scipita tendenza a tutto accomodare» premia infallibilmente i buoni e punisce i cattivi, le immancabili figure dell'eroe, dell'innocente perseguitato e del malvagio[163]. Se anche l'intreccio della vicenda appariva complesso, rispettando l'ordinata sequenza inizio-svolgimento-fine, la struttura di questi melodrammi rendeva agevole la loro comprensione ed essendo estremamente duttile, con modifiche anche minime dei personaggi, delle ambientazioni e di qualche elemento caratterizzante, poteva essere adattata a contesti e riferimenti differenti, appagando così fasce diverse di pubblico. Uno schema di base sostanzialmente immutato poteva così sostenere una vicenda che aveva indifferentemente come protagonisti dei gladiatori romani, degli operai di fabbrica, degli scienziati, dei principi o dei delinquenti.

Ancora più importanti per il successo di queste storie che si sviluppavano «senza la complicazione della psicologia individuale e secondo una stringente logica aristotelica purtroppo assente dalla vita reale»[164], erano le loro forti valenze compensatorie e consolatorie. Le regole che garantivano questo effetto, come quella del lieto fine, erano tanto utilizzate che Visione suprema di Vidali, per il fatto stesso di non prevedere il ritorno del protagonista nella ritrovata sfera degli affetti familiari, si meritava gli elogi della

[158] «Arrivederci e grazie», 1 novembre 1916, «Il Cinema illustrato», 25 agosto 1917, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, pp. 165, 207 e MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 48

[159] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 marzo 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 33

[160] «La Vita Cinematografica» 15 gennaio 1915, pp. 24, 25

[161] «La Cine-Fono», 20 ottobre 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 248

[162] Titanic in «La Cinematografia italiana ed estera», 31 maggio 1915, p. 38. Nat Pinkerton era un personaggio di romanzi a puntate come i più noti Buffalo Bill e Nick Carter, vedi RONDOLINO G., 1977, p. 67

[163] HAUSER A., 1956, pp. 211, 212, 214

[164] Citazione di Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 108

critica che giudicava il finale aperto e non eccessivamente scontato[165].

In questo film, così come ne La Portatrice di pane del 1916, i protagonisti erano operai, un uomo nel primo una donna nel secondo, ingiustamente accusati di un delitto per cui venivano messi in prigione e quindi separati dalla famiglia. Entrambi evadevano e ritrovavano solo per caso i loro cari ed i veri colpevoli del delitto[166]. In Visione suprema la moglie dell'operaio Duprè, che dopo l'evasione aveva preso l'identità di un compagno di prigione creduto morto, si risposava mentre la figlia a sua volta sposava il figlio del vero colpevole del delitto di cui Duprè era stato accusato; ne La Portatrice di pane la protagonista, dopo l'evasione, ritrovava infine i figli ed il vero colpevole, tornato dall'America dove era fuggito e aveva fatto fortuna.

In queste due pellicole risulta evidente l'utilizzo del reincontro casuale la cui eccezionalità, che rendeva inaspettatamente possibile l'improbabile, veniva esaltata attraverso soluzioni narrative con le quali si sottolineava la separazione del protagonista sia dai propri affetti sia da coloro che erano stati la fonte del suo dramma; in Visione suprema la morte presunta di Duprè e in La portatrice di pane il trasferimento del malvagio in America e la sua ascesa sociale, sottolineavano la separazione, che era fisica e sociale, rendendo ancora più sorprendente il ritrovarsi da cui derivava la possibilità di riallacciare legami affettivi o di ricevere finalmente giustizia.

Il carattere consolatorio di queste storie era estremamente efficace per conquistare al cinema un pubblico effettivamente di massa, cioè comprendente sia i settori operai della popolazione sia la borghesia e la piccola borghesia. Infatti il melodramma, nel quale «una forma popolare veniva applicata a uno schema ideologico chiaramente funzionale alla mitologia politica della borghesia»[167], se da una parte manteneva ben salde le differenze sociali dall'altra riconosceva e suggeriva un'almeno parziale unicità delle aspirazioni degli appartenenti ai diversi settori sociali. Questa promiscuità, che esaltava la democraticità di prodotti di massa dei film, aumentava gli allarmi di coloro che, come abbiamo visto, si scagliavano contro il cinema e che riservavano analoghe critiche ai romanzi di appendice, anch'essi colpevoli di indebolire «il sentimento del dovere» solleticando le passioni e disgustando «dal modesto stato dove Dio ci ha posto»[168].

[165] «La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 284

[166] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 284 e MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 127

[167] BURCH N., 2001, p. 62

[168] BELLOCCHIO M., 2000, p. 62

Mentre una parte della borghesia si scandalizzava al sommarsi dei pericoli dei romanzi di appendice a quelli del cinema, la borghesia meno conservatrice, vedeva negli uni e nell'altro, oltre che fonti di profitto, anche strumenti per diffondere valori borghesi quali la preminenza della sfera privata su quella pubblica, un'aspettativa di mobilità sociale non rivendicativa ma incanalata in un ordinato sistema sociale e frutto dell'iniziativa individuale, e una rappresentazione positiva dello sviluppo tecnologico. Ad esempio in La morsa della morte di Bonnard, la funzione consolatoria si compiva anche attraverso la realizzazione del desiderio di ascesa sociale, tanto diffuso quanto difficile da raggiungere nella realtà. In questo intrigo dinastico una principessa, ostacolata da un ministro malvagio, cercava un suo cugino scomparso che alla fine scoprirà essere l'anonimo ufficiale di cui era innamorata ma con il quale non poteva sposarsi a causa delle differenze di censo[169]. La scoperta di un'altra identità, quella dell'ufficiale che in realtà era un principe, non solo rappresentava il superamento dell'impedimento alla realizzazione di una storia d'amore ma anche un improvviso e insperato miglioramento sociale. Nei film I rettili umani della Cenisio Film e Titanic e La bara di vetro della Bonnard Film, i protagonisti erano invece scienziati ed inventori che assurgevano ad eroi di storie di ispirazione industrialista, anch'esse già presenti nella letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento[170], sicuramente gradite a quegli industriali che finanziavano le imprese cinematografiche.

Un altro motivo dello sfruttamento cinematografico della letteratura di evasione, a cui andava nell'Italia dei primi anni del Novecento la predilezione del lettore di massa[171], era il particolare successo che essa raccoglieva tra i giovani più alfabetizzati rispetto agli adulti e[172] che amavano queste storie per la loro relativa trasgressività. Questi racconti infatti affrontavano, seppure inserendoli in una dimensione di eccezionalità, argomenti normalmente censurati: in una società nelle quale alle donne era riservato un ruolo subalterno, la sessualità era considerata argomento scabroso e ancora forti erano le differenze sociali, questi racconti proponevano figure femminili protagoniste , amori non solo platonici e giovani che sfidavano l'autorità degli adulti e le divisioni sociali.

Non a caso il successo di questa letteratura, in particolare quella a sfondo sentimentale, era forte soprattutto tra le ragazze i cui comportamenti erano soggetti a critiche che si acutizzavano nei confronti di quelle giovani

[169] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 53
[170] MONTELEONE R., 1991, p. 17
[171] Ibidem
[172] BELLOCCHIO M., 2000, pp. 60-64

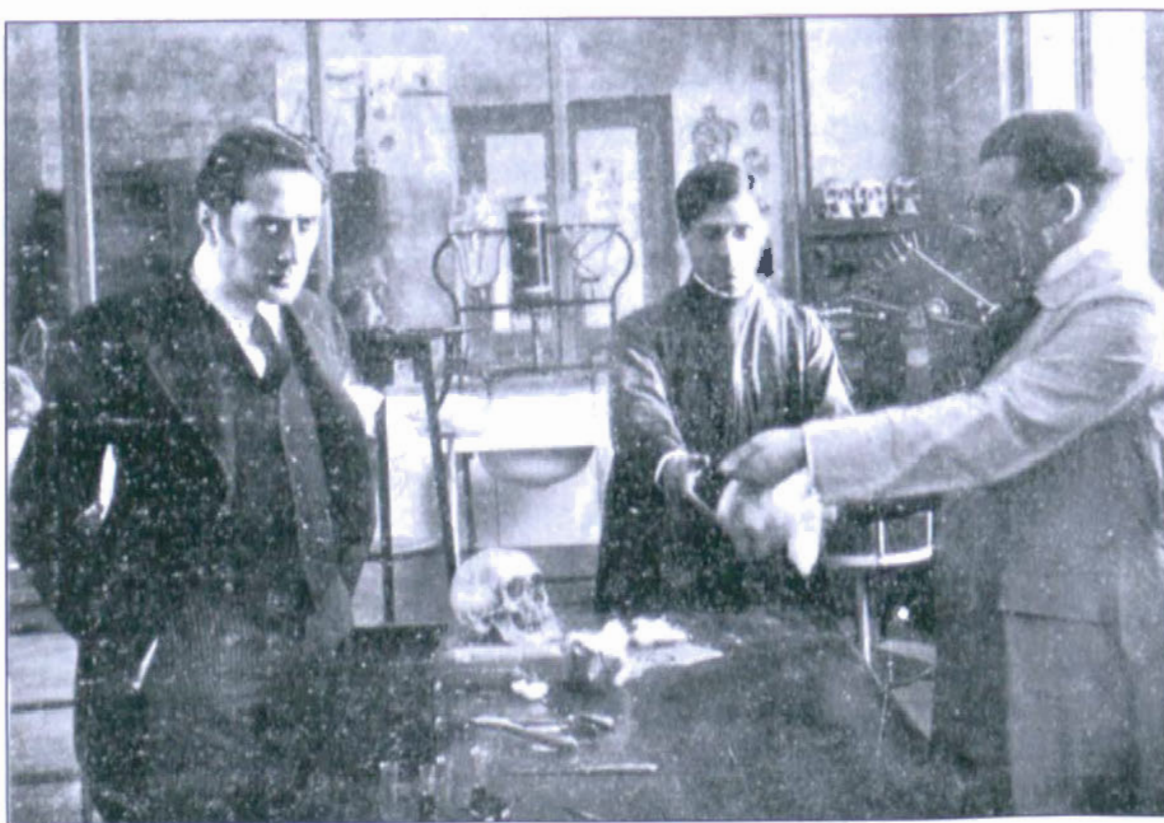



Foto di scena del film *Titanic* della Bonnard Film («La Vita Cinematografica», 22 aprile 1915, Biblioteca Nazionale di Torino)

che, per la loro condizione lavorativa, sembravano essere favorite nel sottrarsi al controllo della famiglia e agli schemi della morale corrente. Ad esempio il lavoro di sartina metteva in contatto ragazze per lo più di estrazione operaia con coetanei delle classi superiori, sollevando la preoccupazione sia dei cattolici, per i quali non si stava bene se non «là dove la Provvidenza ci ha posti a vivere», sia dei socialisti che temevano un «coinvolgimento con i ceti borghesi»[173]; oppure la condizione delle operaie forestiere, ragazze giunte dalla campagna per lavorare nelle manifatture della città, le sottraeva al controllo delle famiglie e quindi le lasciava «in balia di se stesse» con il rischio di «facilmente declinare al male»[174].

Queste critiche però non riguardavano solo settori marginali della popolazione giovanile femminile e infatti, non risparmiavano neppure gli atteggiamenti, considerati eccessivamente spregiudicati, diffusi tra le operaie, professione della maggioranza delle ragazze torinesi che, sul piano dell'autonomia economica e non, erano addirittura avvantaggiate rispetto a molte forestiere o alle sartine[175].

Le aspettative di indipendenza e di una maggiore affermazione della propria soggettività da parte delle ragazze, si esprimevano in modi diversi: attraverso l'importanza conferita al lavoro come premessa dell'autonomia; con la valorizzazione del corpo attraverso una maggiore cura dell'abbigliamento; nei modi di spendere il tempo libero quali l'abitudine alla passeggiata per le vie centrali della città e «l'accesso femminile, non più solo élitario, a spazi che le convenzioni sociali fino a quel momento avevano riservato solo al sesso maschile», come le sale da ballo e i cinematografi[176]. In particolare la rivendicazione dell'autonomia nella scelta del proprio partner e la considerazione critica del ruolo della donna nel matrimonio, a cui non di rado si guardava con fastidio[177], sottolineavano una richiesta di forme di relazione con i maschi improntate a una maggiore parità tra i sessi. Questa aspettativa influiva su quella aggregazione giovanile separata dagli adulti e mista di cui abbiamo parlato in precedenza, nel senso che lo scambio sentimentale e sessuale, discostandosi dalla morale corrente, obbediva a crite-

[173] Ibidem, pp. 56, 57

[174] BAGLIONI G., 1974, p. 208 nota 16

[175] Le forestiere erano sovente ospitate in convitti, finanziati dalle aziende e retti da religiose, nei quali la vita anche nel tempo libero dal lavoro era ordinata da regole rigide, vedi PALAZZI M., 1997, p. 148. Le sarte rispetto alle operaie di fabbrica, raggiungevano solitamente più tardi una almeno parziale e potenziale autonomia economica in quanto il loro apprendistato, durante il quale la praticante non percepiva compensi, poteva durare anni mentre per le operaie durava pochi giorni, vedi Comportamenti collettivi e relazioni ...., 2001, p. 47 note 12 e 48

[176] BELLOCCHIO M., 2000, pp. 56, 100

[177] MAHER V., 1983, p. 66

ri di socializzazione nei quali le relazioni con l'altro sesso, si fondavano «sull'essere coetanei e sul piacere reciproco che ne derivava»[178].

Questi atteggiamenti delle ragazze quindi rappresentavano una forte sollecitazione al cambiamento anche degli atteggiamenti maschili. La descrizione dei giovani operai come legati ad un modello di maschio «rozzo..screanzato e ..attaccabrighe», che «non sapendo adoperare la lingua trova più comodo adoperare le mani» e che se messo in imbarazzo dall'autorevolezza dell'interlocutore, e ancor più dell'interlocutrice, «o fa il minchione o lo spavaldo almeno per non parer d'essere minchione»[179], risentiva sicuramente della generalizzazione di uno stereotipo borghese non esente da una vena classista. D'altro canto però, è vero che una volontà di affermazione della soggettività femminile non trovava certo un grande favore nella durezza della moralità comunitaria operaia, nella quale prevalevano ancora gli interessi maschili secondo i quali la donna costituiva «un investimento» e nella quale persisteva l'idea dell'aggressività maschile come «metro di affermazione»[180].

Quindi le richieste delle ragazze e la necessità di corrispondere a queste da parte dei ragazzi, facevano dei romanzi di appendice un'importante fonte alternativa di comportamenti e di forme di relazione, che il cinema diffondeva ed esaltava come modelli di riferimento attraverso alcune tipologie di personaggi che formavano una iconografia fissa[181]. Le vamp, eroine non a caso negative ma pur sempre personificazioni di donne forti non soggette alle convenzioni sociali, oppure, sul fronte maschile, gli eroi di stampo romantico, virili ma anche sensibili e capaci di gentilezza, erano modelli che il cinema rendeva tanto più efficaci perché, a differenza di quelli dei romanzi, dietro ai personaggi dei film vi erano persone in carne ed ossa, gli attori, che il divismo sviluppatosi proprio negli anni del cinema muto, rendeva veri e propri media cioè veicoli di messaggi ma nello stesso tempo messaggi essi stessi. Se i personaggi che l'attore interpretava erano veicoli di un sogno, ad esempio di riscatto sociale e di uscita dalla povertà e dall'anonimato, l'attore stesso, con la sua vicenda che lo aveva portato ad essere un divo, appariva come la realizzazione di quel sogno, la dimostrazione vivente che il sogno, a volte, poteva diventare realtà.

Era questo il caso di Mario Bonnard che in quel momento di maggiore fortuna, poteva permettersi di utilizzare inserzioni pubblicitarie nelle quali comparivano solo il suo nome e un grande punto interrogativo, in quanto

[178] BELLOCCHIO M., 2000, p. 99
[179] L'arte del porgere in «La Vita Cinematografica», 15 giugno 1914, p. 54
[180] Comunità, lavoro delle donne ..., 2001, p. 19
[181] Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 108

Foto di scena del film La portatrice di pane della Vidali Film («La Vita Cinematografica», 22-31 gennaio 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

il fatto stesso che B. il bello, stesse facendo un film o stesse fondando una sua casa cinematografica bastava per creare attesa e curiosità[182]. Bonnard, con la sua avvenenza sfruttata nei film a sfondo amoroso, lasciò il segno più che come attore, per il tipo di personaggio da lui creato; «il bello, l'annoiato e scettico ....giovane amoroso di stampo decadente e dannunziano», che ispirò il suo amico e concittadino Petrolini per la famosa parodia Gastone, e fu «uno dei primi capisaldi di quella lunga serie di 'amanti' che nel 'muto' sarebbe culminata con Rodolfo Valentino»[183].

Le altre case cinematografiche operanti in via Balangero

Il coinvolgimento e l'identificazione che i divi riuscivano a suscitare nel pubblico, uniti ai canoni del racconto d'appendice come la figura dell'eroe, l'amore spezzato, la lontananza, il pericolo, si adattavano anche bene ai film ambientati al fronte che, con l'ingresso dell'Italia in guerra, si moltiplicarono come messo in evidenza dalle riviste specializzate che lodavano la cinematografia italiana per il suo spirito patriottico. Questo messaggio, che a differenza di altri non lacerava certo la borghesia italiana tutta favorevole a promuovere forme di riconoscimento nazionalistiche, permeava film come La veglia d'armi del Boy Scout e Il tenente Berth della Bonnard, che aveva come protagonista l'attore rientrato dal fronte, oppure Bandiera bianca e Lo Straniero della Vidali, tutti del 1915, nei quali giovani soldati, coraggiosi, forti e buoni, erano protagonisti di trame dove s'intrecciavano gli ideali della famiglia e della patria[184]. Tali film tentavano di fare leva sui sentimenti di un pubblico che in parte aveva i propri cari al fronte ma che, a dispetto della retorica nazionalista, privilegiava comunque una cinematografia di evasione[185] prodotta da quelle case cinematografiche che continuavano a nascere soprattutto su iniziativa di attori e registi.

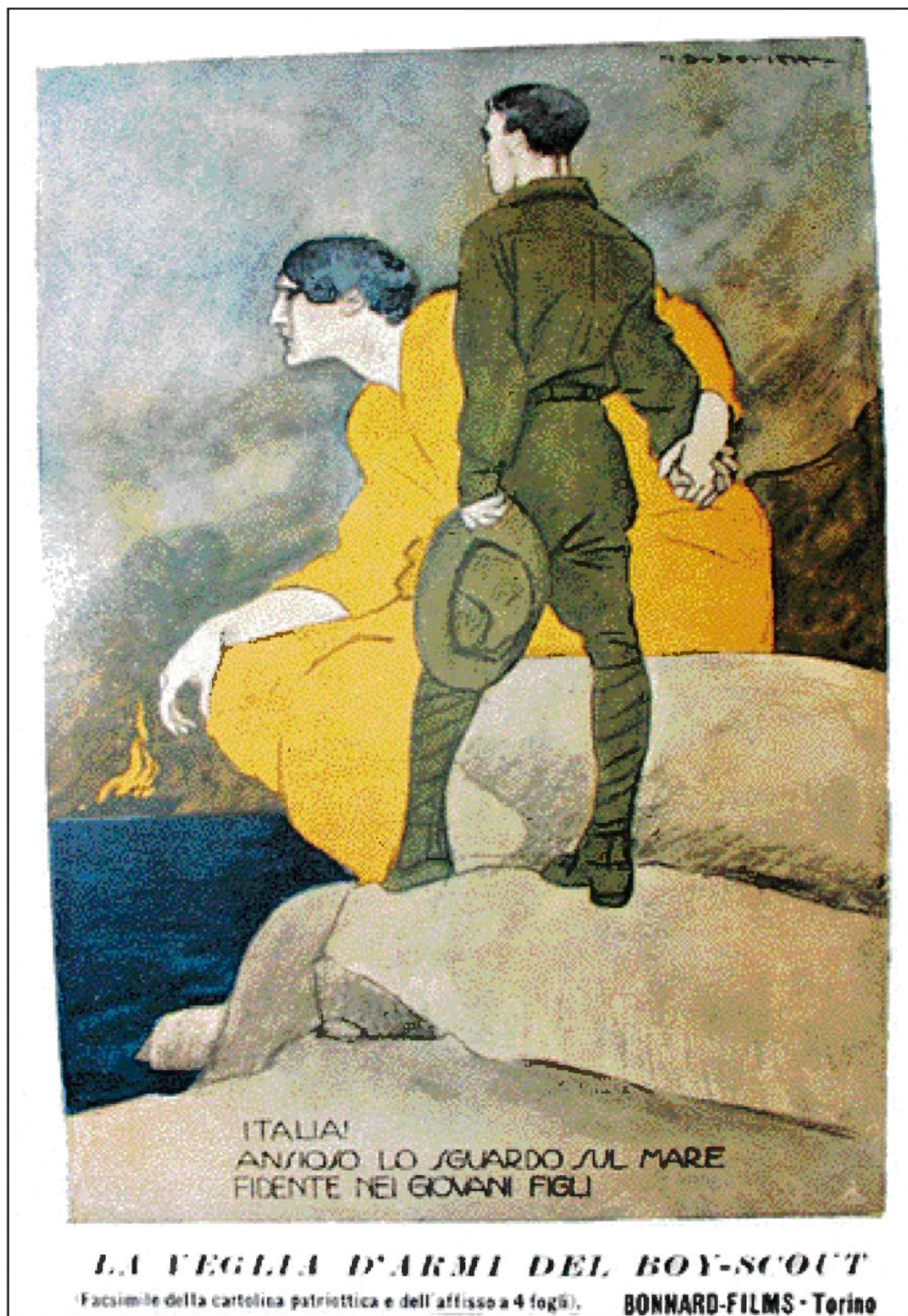
Il 1915 fu l'anno in cui lo stabilimento di via Balangero visse l'attività più intensa e nel quale nacquero altre tre case cinematografiche che fecero riferimento al teatro di posa di Borgata Ceronda. Oltre alla Benzi Film per la quale lavorava Pier Angelo Mazzolotti[186], anche socio e regista della Bonnard

[182] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 5

[183] Enciclopedia dello spettacolo ..., 1954, p. 769

[184] «Film», 10 febbraio 1916; «Il Tirso al cinematografo», 15 novembre 1915; «La Vita Cinematografica», 7-15 novembre 1915; «Film», 5 aprile 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 72, seconda parte, pp. 232, 241, 273

[185] Le films di guerra obbligatorie nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 7-15 giugno 1918, p. 67

[186] PONCINO P., 1995 (1), p. 449

Cartolina patriottica per il film La veglia d'armi del boy scout della Bonnard Film («La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, Biblioteca Nazionale di Torino)

Film, nasceva la Victoria Film[187], il cui proprietario, fondatore e direttore generale era Adelardo Arias, altro divo del cinema torinese di quel periodo, con precedenti esperienze presso le case cinematografiche Ambrosio e Padus Film[188].

Sia la Benzi Film[189] sia la Victoria Film, sembravano non discostarsi troppo dai modelli seguiti da Vidali e da Bonnard, ed in particolare la seconda, spaziava su tutto il repertorio riscontrabile nella letteratura di evasione: Più forte della verità, veniva lanciato come «azione drammatica di vita moderna»[190]; La ballata dei fiori era definito una storia «...di quell'amore ch'è palpito dell'Universo intero... »[191]; Il delitto della villa solitaria, era un lavoro poliziesco[192]; Il giogo, un non meglio precisato «apologo basato sulla questione dell'ereditarietà del morbo», che tutto sommato veniva giudicato soddisfacente in confronto alla monotonia e alla mancanza di originalità che caratterizzava ormai la produzione italiana[193].

La terza casa cinematografica che nacque nel 1915 e utilizzò lo stabilimento di via Balangero, fu la Saul Film fondata da Giovannetto Casaleggio, che apparteneva a una popolarissima famiglia di attori del teatro piemontese il cui capocomico era Mario Casaleggio, anch'egli tra il personale artistico della società[194]. I Casaleggio, se erano annoverati da alcuni critici tra i più importanti attori del teatro dialettale piemontese, da altri, come Antonio Gramsci, in quegli anni critico teatrale dell'Avanti, erano considerati non tanto artisti mossi da un'autentica necessità espressiva, quanto uno dei gruppi che controllavano il mercato teatrale torinese ed erano quindi attenti, più che alla qualità dei loro lavori, ad offrire ciò che il pubblico chiedeva e a curare le relazioni con gli ambienti che potevano garantire loro lavoro e pubblicità, come ad esempio gli enti pubblici e i giornali[195]. Spinti da questa necessità di aprirsi sempre «altre vie dell'avvenire», vista anche la crisi che investiva il teatro popolare in quegl'anni, i Casaleggio avviarono la loro attività cinematografica per la quale si rifecero anch'essi ai generi della letteratura di evasione: quello dei romanzi neri,

[187] Il battesimo della Victoria-Film in «La Vita Cinematografica», 15-30 ottobre 1915, p. 65

[188] «La Vita Cinematografica», 22-30 agosto 1916, p. 80

[189] Per le due pellicole individuate della Benzi Film, Gli avventurieri e Il redivivo della rapida, vedi MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 63, seconda parte, p. 151

[190] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 132

[191] «La Cine-Fono», 11-25 giugno 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 53

[192] «Film», 29 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 131

[193] «Film», 31 gennaio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 218

[194] PONCINO P., 1995, p. 458

[195] CAPRIOGLIO S., 1980, pp. 734, 763, 796

Annuncio pubblicitario del film Più forte della verità della Victoria Film con Adelardo Arias, ritratto nella foto, come protagonista («La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1915, Biblioteca Nazionale di Torino).

Marchio della casa cinematografica Saul Film («La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, Biblioteca M. Gromo, Museo Nazionale del Cinema di Torino)

come in Macabros del 1915[196]; quello industrialista come ne L'enigma di Cagliostro[197] del 1916, e quello melodrammatico come in Madre martire, anch'esso del 1916, probabilmente tratto da un copione del teatro dialettale e nel quale lavorarono oltre ai Casaleggio, attori di altre compagnie famigliari del teatro popolare torinese come i Solari e i Gemelli[198].

Unica tra le case che lavorarono in via Balangero, la Saul si dedicò anche alla produzione di comiche, annunciata nel 1916 ma di cui purtroppo chi scrive non ha reperito traccia nelle filmografie consultate[199], che è un ulteriore indizio del legame che i Casaleggio mantenevano con la loro esperienza teatrale che prevedeva molte commedie umoristiche.

Fin dagli inizi del cinema i film comici avevano rappresentato uno dei generi che, non avendo ambizioni edificanti, rispecchiava in modo più diretto rispetto ai melodrammi, il vissuto e le aspirazioni delle masse lavoratrici, contribuendo così a fare del cinema primitivo uno spettacolo più popolare che borghese[200]. Molti attori del primo cinema erano stati reclutati tra dilettanti del teatro popolare, abili nel suscitare ilarità con una gestualità clownesca che, nella Torino dei primi anni del Novecento, era particolarmente facile trovare nelle numerosissime filodrammatiche che si esibivano nelle parrocchie, nei dopolavoro e nelle Case del Popolo; ad esempio Gigetta Morano, una delle più popolari attrici del cinema torinese, prima di iniziare la sua carriera cinematografica proprio in film comici, era stata la prima donna di una compagnia filodrammatica di un circolo socialista di Borgo Vittoria[201].

La trasposizione di queste forme di recitazione nel cinema, con la quale ancora negli anni della guerra si tentava di lusingare i gusti di un pubblico popolare, dava però sovente pessimi risultati perché, quando non sorretta da una sensibilità a cogliere le peculiarità del nuovo mezzo espressivo, scadeva in quella «esagerazione pantomimica della recitazione teatrale» che molti attori e registi ritenevano necessaria in uno spettacolo che non poteva valersi dell'ausilio della voce[202]. Da questi limiti non furono forse immuni i Casaleggio che già in teatro sembravano cercare il consenso di un pubblico ben disposto verso un umorismo alquanto elementare, e suscitavano così la sprezzante critica di Gramsci il quale li accusava di spacciare il ridi-

[196] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1915, pp. 50, 51
[197] MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 162
[198] MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 30
[199] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 gennaio 1916, pp. 116-117 e La Saul Film in «La Cinematografia Italiana ed estera», 31 gennaio 1916, p. 100
[200] BURCH N., 2001, p. 62
[201] Testimonianza di Felicita Ferrero in FARINA R., 1978, p. 12
[202] Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 109

colo, che è «tutto fisico e fatto di smorfie», per comicità che è invece «tutta spirituale»[203].

Anche nella produzione della Subalpina Film, un'altra casa nata nel 1916 e scioltasi nel febbraio dell'anno successivo[204] e che utilizzò lo stabilimento di via Balangero[205], sono ravvisabili quei riferimenti stilistici sostanzialmente riconducibili al melodramma; L'assassinio del corriere di Lione era tratto da un romanzo popolare francese[206] e Il cenciaiuolo di Parigi, un «classico della letteratura feuilleton dell'Ottocento francese»[207].

Dunque, seppure con delle differenze, nella produzione delle case cinematografiche di via Balangero[208] sembra riflettersi la mancanza di originalità e di autonomia rispetto ad altre forme espressive, nella quale la critica vedeva i primi sintomi della crisi del cinema italiano che ben presto sarebbe diventata irreversibile. Questi allarmi della critica erano condivisi da un'altra casa cinematografica che utilizzerà il teatro di posa della Cenisio[209] e che si discosterà dagli intenti puramente commerciali delle case di produzione di cui abbiamo parlato finora; nel 1916, La Donna Film, nasceva infatti con l'esplicita intenzione di promuovere un'operazione culturale, collocandosi così in un diverso ambito del variegato mondo cinematografico torinese.

La Donna Film

Come abbiamo visto, mentre una parte della borghesia, quella che più si attrezzava per sfruttarne commercialmente il successo, vedeva nel cinema e nei romanzi di appendice strumenti per diffondere i propri valori, un'altra parte avrebbe voluto ostacolarne la diffusione in quanto riteneva, l'uno e gli altri, pericolosi.

Vicini a quest'ultima posizione ma mossi dalla convinzione che il cinema, proprio in virtù del suo successo popolare, non andasse semplicemente rifiutato, erano coloro che proponevano un uso pedagogico del nuovo mezzo di comunicazione, realizzato da operatori che garantissero la trasmissione di messaggi moralmente e culturalmente edificanti per un pub-

[203] CAPRIOGLIO S., 1980, p. 763
[204] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1917, Vol. 2, fasc. 35
[205] FRIEDEMANN A., 2002, p. 229
[206] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1916, pp. 74, 75
[207] MARTINELLI V., 1991 (2), p. 60
[208] Maria Adriana Prolo segnala tra le ditte che utilizzarono lo stabilimento di Borgata Ceronda, anche la Zannini Film, trasferitasi da Milano a Torino nel 1917; di una produzione torinese però, chi scrive non ha trovato riscontro, vedi PROLO M. A., 1938, p. 67
[209] «La Cinematografia Italiana ed estera», 15 marzo 1916, p. 80

blico composto da masse da educare. La necessità di portare il cinema entro gli schemi dei consueti e più controllabili canali di trasmissione culturale, veniva espressa sia dal mondo cattolico, a cui erano legate case cinematografiche come la SIC-Unitas Film e la Biblia Film[210], sia da singoli intellettuali come il poeta piemontese Guido Gozzano, che criticava la «speculazione abbietta» che si faceva di quello che avrebbe potuto essere «il mezzo più economico e immediato per educare le masse»[211].

In questo quadro culturale si muoveva la casa cinematografica La Donna Film, una diretta filiazione dell'omonimo periodico femminile diffuso tra le signore bene della città; si trattava di una di quelle riviste che rispondevano «ad una esigenza di mercato, che si differenziava dalla tradizionale richiesta del feuilleton» con prodotti dalla «dignitosa vernice letteraria» che «riproducevano [...] melanconiche e chiuse inquietudini di donne in cerca di amore»[212] e che, attente allo specifico femminile, si rivolgevano però ad un pubblico elitario, alla «signora colta ed elegante», il cui quadro di riferimento era quello domestico delimitato «da esigenze quotidiane e addirittura di intrattenimento»[213].

Determinante per il varo dell'esperienza cinematografica del periodico, che sovente si occupava di cinema, fu probabilmente uno dei suoi redattori[214], Renzo Chiosso, comproprietario della casa cinematografica insieme a Nino Caimmi, direttore della rivista, e facente parte del personale artistico e tecnico insieme al poeta Guido Gozzano, anch'egli collaboratore della rivista, e a Enrico Vidali[215].

Funzionario municipale, insegnante, pubblicista, poeta dialettale e autore drammatico, Chiosso aveva sperimentato le sue attitudini letterarie in modo piuttosto inconsueto, in quanto fu autore di scritti apocrifi di Emilio Salgari, tra i quali il «falso più disonesto delle decine esistenti»: Le mie Memorie. Questa esperienza letteraria lo aveva comunque avvicinato all'attività cinematografica che, quando venne avviata La Donna Film, era già ben consolidata: nel 1913 Chiosso aveva già scritto decine di soggetti per la Milano Film e negli anni successivi, sempre come soggettista, collaborava con molte case cinematografiche torinesi. Uomo devoto, nelle cui pagine «dedicate alla gioventù sempre più traspariranno messaggi d'indole reli -

[210] PRONO F., 1997, pp. 94, 148

[211] Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano, in «La Vita Cinematografica», febbraio 1910, p. 2

[212] TESIO G., 1980, p. 418

[213] BELLOCCHIO R., 2000, pp. 111, 112

[214] POZZO F., 1988, p. 421

[215] PONCINO P., 1995 (1), p. 453 e «La Cinematografia Italiana ed estera», 15 marzo 1916, p. 80

giosa»[216], nel 1915 Chiosso era il principale socio accomandatario della Biblia Film, che aveva come scopo «lo sfruttamento in qualunque modo inteso delle produzioni cinematografiche tratte dalla Sacra Bibbia»[217], mentre successivamente all'esperienza de La Donna Film, nel 1919, sarà tra i fondatori della Eridania Film, una piccola casa cinematografica dalla brevissima vita e probabilmente dall'inesistente produzione, che aveva il proprio stabilimento in via Cantoira a Madonna di Campagna[218].

La Donna Film, dopo la produzione di un film dal titolo Amor che tace..., nell'aprile del 1916 lanciava un concorso per una nuova sceneggiatura, dal quale risulta evidente come per i suoi fondatori l'esperienza cinematografica non fosse una semplice operazione commerciale, bensì la concretizzazione di una critica allo stato in cui versava il cinema italiano rispetto al quale la sua produzione voleva essere un'alternativa[219]. Accanto alla critica, peraltro condivisa con la stampa specializzata, verso un'industria e un'arte che non sapevano rinnovarsi, La Donna Film affiancava argomentazioni moralistiche simili a quelle di coloro che accusavano il cinema di istigare a ignobili eccitamenti di diverso genere, fisici e sociali. Anche per La Donna Film, il cinema doveva essere «un'arte nuova e [...] originale [...] in grado di crearsi un suo proprio repertorio e non [...] vivere della spogliazione del teatro, prendendo a prestito i capolavori per ridurli ai loro gesti scheletrici». Però mentre la critica specializzata, più pragmaticamente, riteneva che tale spogliazione oltre a non essere affatto artistica alla lunga non era neppure commerciale[220], e in tal modo riconosceva una certa dignità al giudizio del pubblico di massa, La Donna Film, pur non avendo «la pretesa di riformare il cinematografo e di portarvi delle profonde novità», partiva dalla convinzione che «questa genialissima invenzione moderna non deve dimenticare che non è scopo a se stessa ma [...] un mezzo efficacissimo di educazione estetica e morale».

Nel bando di concorso emanato attraverso le colonne della stessa rivista, con tono categorico veniva indicato tutto ciò che le sceneggiature proposte dovevano assolutamente evitare: niente drammi polizieschi e derivazioni dalla letteratura «a base di apaches e di [...] evasioni [...] che hanno trasformato i cinematografi, specialmente quelli popolari, in una scuola pericolosa di ladri, di assassini e di bricconi»; niente «posizioni ardite e troppo scol -

[216] POZZO F., 1988, pp. 415, 417, 419. Sulla partecipazione di Chiosso a case cinematografiche torinesi vedi anche PRONO F., 1997, pp. 122, 151

[217] Ibidem, p. 148

[218] PONCINO P., 1995 (1), p. 451

[219] Donna e il cinematografo in «La Vita Cinematografica», 7-15 aprile 1916, pp. 44, 45

[220] O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 58

Annuncio pubblicitario del film Amor che tace de La Donna Film («La Vita Cinematografica», 22-31 marzo 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

lacciate [...] baci e altre compiacenze [...] al pubblico dei caffè concerto» che avevano reso i cinematografi «un ambiente poco adatto per ogni signora o famiglia per bene e [...] chiuso per signorine o per bimbi»; niente facili umorismi ottenuti con la «banale utilizzazione di tutti i vecchi spunti delle farse da saltimbanchi e delle baracche da fiera».

Per indicare invece le caratteristiche che si riteneva potessero interessare il pubblico, La Donna Film rimandava direttamente alla visione del film già prodotto, con il quale lo spettatore poteva persuadersi di come fosse ancora «possibile nel cinematografo fare delle cose fini e di buon gusto».

Amor che tace..., la cui sceneggiatura venne ascritta dalla stampa a Guido Gozzano che invece la attribuì a Renzo Chiosso[221], è una storia fiabesca nella quale i personaggi vivono situazioni parallele e sono assenti il fitto intreccio e le figure solite dei romanzi di appendice. I quattro spasimanti di Mariella, tra cui Pierrot protagonista simbolico della storia, sono tutti buoni, tutti amano la ragazza ma non se la contendono con sotterfugi, inganni o duelli, bensì con azioni nobili ed eroiche[222]. Quando lo spasimante prescelto, il pittore Lorenzo, dovrà partire per la guerra, Pierrot, per amore di Mariella, lo seguirà per proteggerlo e sarà proprio Lorenzo, prima di morire, che convincerà Mariella a sposare Pierrot rivelandole quanto egli l'ami e sia eroico.

A differenza delle pellicole di Bonnard, di Vidali o di Arias, in Amor che tace non è presente la passione, vista come eccesso sia se rivolta al bene che al male, ma ad essa viene contrapposto l'amore platonico e non dichiarato, che sembra escludere la carnalità. Pierrot, personaggio maschile ma rappresentato con connotazioni sessuali miste, era interpretato dall'attrice di operetta Emma Vecla e in un manifesto pubblicitario del disegnatore Golia, era ritratto come una figura dolce, con occhi languidi, avvolto in una veste ampia da cui spuntavano scarpette femminili. Attraverso Pierrot, che vincerà sugli altri pretendenti mantenendo una posizione di attesa proprio come quella del suo mandolino rappresentato nel manifesto[223], si ricercava forse il consenso del pubblico femminile, rappresentando simbolicamente un tipo di uomo sensibile, che uscendo vincente desse dignità alle virtù attribuite al genere femminile, tra le quali però veniva fatta prevalere pur sempre la passività a fronte dell'attività che rimaneva appannaggio dei personaggi maschili.

La critica accoglierà il film con ironia, a volte più stemperata a volte più pungente. La Cinematografia italiana ed estera affermava che la pellicola

[221] Confronta la lettera di Gozzano a Silvia Zanardini del 22 aprile 1916 in DE RIENZO G, 1983, p. 204, con Un curioso battesimo in «Corriere della sera» del 14 aprile 1916, p. 3

[222] MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 22

[223] «La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, p. 88

«riesce a dire qualcosa» ma, dietro alla constatazione che «come soggetto 'all'acqua di rose', questo Amor che tace [...] non si presta a critica alcuna [...]» e all'osservazione che Pierrot va «presso la trincea dove c'è la morte» con il suo costume piuttosto che «in una rude [...] divisa da soldato»[224], traspare una mal celata perplessità. Più esplicita era invece la critica de La Vita Cinematografica, che metteva in evidenza le contraddizioni tra i propositi espressi e i risultati ottenuti; rivolgendosi alla casa cinematografica come ad una signora, il critico, facendo eccezione per l'interpretazione di alcuni attori, non salvava nulla del film con il quale, diceva, «si è fatto del dilettantismo» e che paragonava al «passatempo da signorina che si diletta a disegnare un fiore, a dipingere un paesaggio all'acquarello, per farne un presente al cugino, che lo troverà magnifico»[225]. Ancora più che sul film, «prova che non può essere seriamente considerata», questa critica ironizzava sulla supponenza delle idee che lo avevano ispirato: sottolineava l'importanza del riscontro commerciale senza il quale veniva meno lo stesso scopo educativo che la casa si proponeva, in quanto «Eh, sì! se non si vendono, addio apostolato»; citava nomi di prestigiose case italiane ed estere che «qualche cosuccia di fino, con buon gusto [...] - come vorrebbe Lei - l'hanno fatto»; considerava che, alla neonata casa cinematografica, avrebbe giovato «[...] camminare per qualche tempo per le vie già da altri tracciate, fino a raggiungere le migliori, anziché volerne tracciare una nuova».

L'insuccesso del film era dunque conseguente all'universo culturale nel quale si muoveva La Donna Film, che si lanciava nell'esperienza cinematografica incapace di comprendere i gusti e le esigenze emerse nella società e di accettare, a causa dei suoi pregiudizi, che fosse un pubblico di massa attraverso il meccanismo del mercato a decretare il successo o l'insuccesso del prodotto culturale. Significativo di questo atteggiamento era il fatto che La Donna Film cercasse riscontro delle proprie tesi sul valore artistico del cinema - cioè su un mezzo che si rivolgeva ancora ad un pubblico in gran parte popolare - attraverso un dibattito avviato esclusivamente con il proprio pubblico élitario. Un'ulteriore testimonianza di questo atteggiamento autoreferenziale era il contributo che una parte dell'élite torinese aveva dato al film, nel quale comparivano «tante ville messe a disposizione dell'operatore» e una «aristocratica folla di lettrici e abbonate della rivista», che partecipavano ad alcune scene come quella di un «garden party» in cui faceva sfoggio di sé «in tutta la sua lussuosa bellezza, il fin-fluer dell'alta società tori -

[224] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 22

[225] La nostra Critica in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1916, pp. 84, 85

nese»[226]. Amor che tace... era stata dunque anche un'occasione mondana, che soddisfaceva il narcisismo di una borghesia che, forse, pensava di svolgere una funzione educativa anche solo mostrando se stessa e che utilizzava il cinematografo come strumento di autorappresentazione, presumendo che ciò potesse interessare il grande pubblico.

Dell'inadeguatezza di questo approccio si rendevano probabilmente conto gli stessi redattori de La Donna Film, che non daranno seguito alla loro esperienza cinematografica. Anche l'esito del concorso, a cui si giungerà nell'agosto del 1916[227], lasciava trasparire dubbi sull'opportunità di proseguire questa attività; dopo la selezione che escludeva quei film che non prevedevano la metratura richiesta, la giuria segnalava tre soggetti - Venezia salvata, Ricciolo biondo e Parisina - ad altre case cinematografiche, forse perché fornite di maggiori mezzi per metterli in scena, e individuava in Troppo bella l'unico lavoro che a giudizio di maggioranza rispondeva al programma indicato dal concorso. Dell'autrice di quel soggetto, una signora di Firenze, si diceva che aveva avuto «la mano felice nella scelta dell'argomento non però la mano abbastanza abile nello svolgerlo e nello sceneggiarlo [...] cosicché da un proposito eccellente ha ricavato un lavoro mediocre». La Giuria, quindi, senza neppure ventilare la possibilità di dare a mani più esperte il testo, proclamava l'esito negativo del concorso che si chiudeva definitivamente insieme all'esperienza cinematografica de La Donna Film.

Dalla guerra al dopoguerra: la liquidazione della Cenisio Film e la nascita della Delta Film

Nonostante il 1915 e il 1916 fossero stati gli anni di maggiore attività dello stabilimento di via Balangero, la situazione finanziaria della Cenisio Film non era certo florida; sembrava comunque ancora esservi la volontà di provare a dare un futuro all'impresa attraverso alcuni interventi tesi a reperire nuove risorse. Mentre uscivano dalla casa cinematografica Agnelli e Valletta - i cui rappresentanti, a partire dall'assemblea del giugno del 1915, non erano più presenti alle riunioni - compariva tra i soci l'industriale Edoardo Nicola, che nel giugno del 1916 era entrato a far parte del consiglio di amministrazione[228] e probabilmente proprio in quell'anno, insieme ad altri credi-

[226] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 23 e La nostra Critica in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1916, p. 84, 85

[227] La chiusura del Concorso per soggetti cinematografici in «La Donna», 5-20 agosto 1920, pp. 9, 23

[228] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916 Vol. 3, fasc. 102

tori della Cenisio Film, aveva offerto «i capitali per il funzionamento dell'a - zienda per due anni di prova»[229].

Seppure il Consiglio di amministrazione nella situazione di guerra avesse tentato di contenere le perdite, il 1916 si chiudeva con un passivo di 5.806,41 lire, cifra molto inferiore a quella dell'anno precedente, ma che si accompagnava ad una minore valutazione complessiva delle proprietà e delle attività, che rendeva necessario un abbassamento del capitale sociale[230].

Il credito aperto da azionisti come Nicola, amministratore delegato della società dal marzo del 1917[231], sembrava aprire la possibilità di nuovi investimenti; infatti, la Cenisio Film si attrezzava di un reparto fotografico per ingrandimenti che iniziava a funzionare «in modo promettente» e si pensava, inoltre, di acquistare l'edificio che ospitava lo stabilimento, in quanto si riteneva che così una parte delle attività avrebbe perso «la condizione di precarietà»[232]. Forse grazie a questi sforzi, tra cui l'acquisizione dello stabile e del terreno venduto da Vincenzo e Angelo Gallo a Edoardo Nicola[233], il bilancio del 1917, si chiudeva in positivo, ma gli stessi amministratori della Cenisio Film invitavano alla prudenza, in quanto l'attivo risultante dalla situazione contabile, all'atto di una realizzazione avrebbe potuto diminuire sensibilmente[234]. Questa valutazione, tutt'altro che ottimistica, si inseriva in una situazione economica influenzata dal proseguimento della guerra che, come detto in una riunione dei soci del marzo del 1918, aveva portato nel giro di un anno ad un aumento del 100% dei costi per il riscaldamento, il personale, le materie prime e la pellicola, a cui si aggiungevano una limitazione del prelievo di energia elettrica e una minore richiesta del lavoro di stampa[235]. In quella riunione - alla quale il Consiglio di Amministrazione si presentava dimissionario - vennero prese in esame tre ipotesi, ma le due che prevedevano l'immissione di liquidità - l'appello di Nicola a concorrere con lui all'apertura di un credito per formare un capitale liquido di 100.000 lire e l'aumento del capitale sociale a 300.000 lire - furono bocciate. Così, mancando la disponibilità ad investire nella Cenisio Film, per scongiurarne il fallimento si decise la sua liquidazione anticipata, mentre l'esistenza di macchinari e merce in magazzino permetteva ancora il pagamento dei

[229] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 2, fasc. 310
[230] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 288
[231] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 259
[232] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 288
[233] ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1918, art. 2758, n. reg. 63072
[234] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 2, fasc. 310
[235] Ibidem

debiti; la liquidazione, affidata a Pietro Parmetler, già economo e cassiere della società, presentava al 24 maggio del 1918 una rimanenza attiva di 16.977,25 lire pari a 850 lire per azione[236].

Il 9 giugno 1918, cinque giorni prima della conclusione della liquidazione della Cenisio Film, nasceva la Ettore Ridoni e C.[237], probabilmente denominata anche Delta Film[238], con sede in via Balangero e con un capitale sociale di 125.000 lire; tra i proprietari della nuova casa cinematografica vi era lo stesso Edoardo Nicola, il quale continuava ad affittare il teatro di posa ad altre case cinematografiche e a ditte di sviluppo e stampa come la Taurus Foto-Cinema, costituitasi nel novembre del 1919 e sciolta definitivamente nel settembre dell'anno successivo[239], e la Marello & C. poi Collettiva Excelsior[240].

Tra i soci della Delta Film troviamo, come già nella Cenisio Film, un nucleo di importanti imprenditori: lo stesso Edoardo Nicola che aveva numerosi interessi e partecipazioni nell'industria e nella finanza[241]; Roberto De Fernex che apparteneva a una delle principali famiglie di banchieri torinesi di filiazione elvetica, impegnati nel campo della produzione serica, nella fondazione di società per costruzioni ferroviarie e in numerose banche[242]; l'industriale Pietro Villa[243] e Carlo Riccardo Hahn, anch'egli appartenente a una famiglia facoltosa di origine svizzera[244].

Anche in questo caso i soci appartenevano all'élite torinese, nella quale si intrecciavano rapporti sia nell'ambito degli affari sia in quello del tempo libero: Pietro Villa operava in un settore industriale affine a quello di Nicola e gli Hahn e i De Fernex partecipavano alle attività filantropiche della comu-

[236] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 3, fasc. 128

[237] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 3, fasc. 151

[238] Come attestano gli annunci pubblicitari su «La Vita Cinematografica» da noi citati di seguito, è sicuro che la Delta Film avesse la sede e il teatro di posa in via Balangero, ma nelle Guide Paravia e negli atti di società custoditi all'Archivio di Stato di Torino, non abbiamo reperito notizie relative a questa casa cinematografica. Ve ne sono invece sulla Ridoni, anch'essa con sede in via Balangero, vedi Guida Paravia, 1919. Paolo Poncino attribuisce le notizie di archivio sulla Ridoni alla Delta (PONCINO P., 1995 (1), p. 451) identificando così le due case, senza però indicare la fonte in base alla quale avanza questa ipotesi. Noi assumiamo tale ipotesi ma, per quanto ci concerne, non ne abbiamo trovato esplicito riscontro

[239] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1920 Vol. 2, fasc. 98 e Vol. 5, fasc. 22 e annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 22-30 ottobre 1921, p. 17

[240] FRIEDEMANN A., 2000, p. 88

[241] Guida Paravia, 1908, 1913, 1919

[242] CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 63 nota 27, 64, 65, 77, 132 nota 2, e Guida Paravia, 1913

[243] Guida Paravia, 1913, 1919

[244] Ibidem

Annuncio pubblicitario della Delta Film («La Vita Cinematografica», 7-15 ago - sto 1918, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

nità protestante, nelle quali abbiamo visto impegnati Rodolfo De Planta, socio della Cenisio Film, e sua moglie che era una De Fernex[245]. Accanto a questo nucleo di finanziatori vi era il pittore Ettore Ridoni, che oltre ad essere socio, sarà anche regista di molte produzioni della Delta Film, coadiuvato dallo scrittore Riccardo Artuffo, che con lo pseudonimo Fantasio firmerà molte sceneggiature, e da Filippo Costamagna che sarà direttore di scena[246]. Le iniziali di questi tre personaggi, che determineranno e caratterizzeranno l'attività della casa cinematografica, facevano parte integrante del simbolo della Delta Film: un trifoglio con all'interno di ogni foglia le lettere C, A e R[247]. Il risalto dato alle figure che curavano la produzione dei film voleva probabilmente essere una prima garanzia della vendibilità dei prodotti che la Delta Film proponeva sul mercato; su questo punto la pubblicità della casa cinematografica, che compariva sulle riviste specializzate e si rivolgeva quindi ai noleggiatori e ai proprietari di sale, era estremamente esplicita e mostrava come la Delta Film puntasse decisamente su prodotti di cassetta.

Dalla Delta Film alla chiusura dello stabilimento di via Balangero

Un annuncio pubblicitario sulla rivista La Vita Cinematografica del maggio 1919, può essere considerato una sorta di manifesto programmatico della Delta Film; intitolato Le briscole, che in gergo, come spiega l'annuncio stesso, erano «le qualità delle films che permettono [...] di fare un buon gioco, cioè di realizzare i massimi guadagni», espone chiaramente quale era la strategia della nuova casa cinematografica: «[...] oggi come ieri, il genere AVVENTURA SENSAZIONALE è quello che ha per sé il maggior numero di briscole, cioè quello che procura il maximum assoluto degli incassi. La Delta, disdegnando le papaveriche composizioni pseudo letterarie [...] ha finora creato otto films che sono tutte di avventura impressionanti [...] A questa briscola maggiore, la Delta ha avuto cura di aggiungere tutte quelle minori [...] cioè le attrici bellissime, il soggetto interessante, l'artistica messa in scena, la buona fotografia, [...] gli affissi che colpiscono [...] che fanno di ognuna delle sue films una merce preziosa»[248].

Tra il 1918 e il 1919 la Delta Film proponeva sul mercato tutte le sue bri -

[245] Guida Paravia, 1913

[246] «La Vita Cinematografica», 7-15 luglio 1918, p. 84 e MARTINELLI V., 1980, pp. 177, 235, 268

[247] «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1918, p. 73

[248] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 116. Sottolineature, maiuscole e grassetto sono nel testo

scole mettendole bene in risalto attraverso la pubblicità: un «grappolo umano sospeso nel vuoto» e la «tragica lotta sull'abisso» caratterizzavano i tanti avventurosi episodi di Olì dove comparivano «tre attrici avvenentissime»[249]; nel film Justice de Singe l'attrattiva su cui si richiamava l'attenzione era l'attrice Dina Evarist, «stella acclamatissima del varietà»[250]; Il salto della morte veniva pubblicizzato come «2000 metri di episodi acrobatici stupefacenti», assicurati dalla troupe acrobatica Viroglio[251]. Oltre ai numeri acrobatici, dal circo e dagli spettacoli di strada la Delta Film mutuava anche l'uso di animali; ne Il demone gli disse ... e in Justice de Singe comparivano le due scimmiette Bimo e Bami[252], e ne I tre vagabondi il cane Nabucodonosor[253]. Un'altra strada seguita dalla Delta Film per accattivarsi il pubblico, era quella della produzione seriale: nella pubblicità di Miss Robinson, si annunciava che alcuni personaggi sarebbero stati riproposti in altri film[254], mentre in quella di I tre vagabondi si diceva che gli sceneggiatori avevano «creato tre personaggi tipici, rappresentativi, destinati a caratterizzare la produzione della Delta»[255].

Il più fortunato di questi sarà Saetta, interpretato dall'attore Domenico Gambino - coprotagonista di quasi tutti i film ricordati[256] e di B-03391[257], caratterizzato dall'aspetto e dagli abiti popolari, come il berretto simile ad una coppola e il pon-pon legato al collo[258]. Al di là di questi elementi esteriori, con i quali forse si voleva ingenuamente attrarre un pubblico popolare, Saetta appare però un personaggio debole in quanto eccessivamente eclettico; il dover essere di volta in volta amante coraggioso, personaggio buffonesco, super-eroe, ladruncolo, quasi a doversi adattare lui alle trame e non viceversa, portava alla mancanza di un temperamento definito che potesse suscitare una identificazione più profonda.

Alcuni film della Delta raccolsero un certo successo, come Miss Robinson[259] e Olì, che aveva ottenuto «tutte le simpatie del pubblico»[260]. Solitamente però la critica era severa nei confronti di questa merce e ne

[249] Annunci pubblicitari in «La Vita Cinematografica», numero speciale, dicembre 1918, p. 161 e «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 117

[250] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 120

[251] Ibidem, p. 117

[252] Ibidem, p. 120 e MARTINELLI V., 1980, p. 80

[253] MARTINELLI V., 1980, p. 268

[254] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 119

[255] Ibidem, p. 118

[256] MARTINELLI V., 1980, pp. 80, 235, 268

[257] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 118

[258] MARTINELLI V., 1980, p. 269

[259] «La Stampa», 21/12/1919, in MARTINELLI V., 1980, p. 177

[260] «La rivista cinematografica», 25 luglio 1920, in MARTINELLI V., 1991 (1), p. 165

coglieva tutti i limiti, primo fra gli altri l'utilizzo degli elementi che avevano caratterizzato il cinema ai suoi esordi e che la Delta Film riproponeva senza alcun rinnovamento. I tre vagabondi veniva definito un «saggio discreto e passabile» che faceva porre in «benevola aspettazione», ma che, seppure partito da uno «spunto felice», era «incompleto e disuguale», «pieno di difet - ti, gravi e leggeri»[261]. Il demone gli disse ..., ritenuto un prodotto confuso e incerto nel quale sia l'elemento drammatico sia quello comico rimanevano latenti, veniva paragonato ad una «vecchia comica», che suggeriva al critico il paragone con i film di Polidor, Rubinet, Cretinetti, tutti personaggi che risalivano a prima della guerra ed erano caratterizzati sovente da una elementare comicità fisica[262].

Nella strategia della Delta film, che pubblicizzava enfaticamente una produzione con la quale si rincorrevano gli incassi muovendosi in tutte le direzioni e attingendo a forme di spettacolo di vario tipo, era ravvisabile quell'incapacità di rinnovarsi indicata dalla critica come determinante per la crisi del cinema italiano, che si era fatta via via più evidente con le case cinematografiche che nel dopoguerra proponevano addirittura produzioni precedentemente inutilizzate per la loro scarsa qualità. D'altro canto, come testimonia la vicenda della Delta Film, anche quando non liquidavano «i fondi del loro vecchio magazzino» con l'esposizione de «l'ultima scimmia e l'ultimo uomo-cannone»[263], ma si misuravano con nuove produzioni, le case cinematografiche italiane ottenevano risultati poco originali, che non riuscivano a discostarsi dai vecchi cliché dei «carnevali romani, [...] drammi da salotto o [...] stravaganze rocambolesche»[264]: «spettacoli bastardi», che non essendo «né teatro, né romanzo, né cinematografo» avevano finito per «disamorare il pubblico»[265].

Limiti riscontrabili anche nella produzione di altre case che in quegli stessi anni utilizzavano lo stabilimento di via Balangero e che continuavano a ricalcare i modelli tratti dalla letteratura di evasione, come la Fiorini Film[266] - che produrrà La montagna di ferro, Il gigante, I serpenti e la formica, e Galaor ... e ???[267], o le due case fondate nel 1920 da Adelardo Arias - la Titan Film, alla quale successe dopo breve tempo la Arias Film[268] -, che produr-

[261] «La Vita Cinematografica», 22 dicembre 1919, in MARTINELLI V., 1980, p. 268
[262] «La Vita Cinematografica» 15 febbraio 1920, in MARTINELLI V., 1980, p. 80
[263] Mercato chiuso in «La Vita Cinematografica», dicembre 1917, numero speciale, p. 167
[264] SADOUL G., 1955, p. 169
[265] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57
[266] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1919, Vol. 6, fasc. 210
[267] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», aprile 1920, pp. 50, 51
[268] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1921, fasc. 1592, cart. 332

Marchio della casa cinematografica Fiorini Film («La Vita Cinematografica», n. 13-14, aprile 1920, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

ranno L'enigma della casa bianca, La principessa dei leoni, La pietra del Thibet, Il delitto della piccina[269].

Queste scelte, che si rivelarono perdenti, non sono spiegabili - o lo sono solo in parte - con le ristrettezze economiche delle case cinematografiche italiane, che d'altro canto «sprecavano» risorse finanziare per assoldare prime attrici e primi attori «fatti celebri dalla rèclame» e per sfoggiare «pazzeschi sfarzi di inscenamento»[270]. Più grave era invece l'incapacità di comprendere i gusti di un pubblico che era intanto cambiato, diventando più critico ed esigente, non solo perché più abituato al cinema, ma anche perché richiedeva ad esso forme di rappresentazione meno caratterizzate da valenze consolatorie e illusorie e più capaci di interpretare le esigenze e le istanze sociali che nel dopoguerra si erano fatte maggiormente precise ed urgenti.

Il pubblico popolare, che durante il conflitto bellico evitava la «bella e santa visione» dei campi di battaglia, tanto che un decreto del 1917 aveva dovuto rendere obbligatoria la «cinematografia di guerra»[271], negli anni del dopoguerra voleva lasciarsi alle spalle le ristrettezze economiche e l'autoritarismo soffocante del periodo bellico, per riprendere il percorso verso migliori condizioni di vita che il conflitto mondiale aveva bruscamente interrotto. Aspettativa che si traduceva in rivendicazioni forti, anche perché la guerra aveva modificato gli equilibri interni alla comunità operaia facendo sì che le esigenze delle donne e soprattutto dei giovani, espresse prima attraverso atteggiamenti diffusi ma individuali, ora influissero sulla moralità di quella comunità e ne determinassero gli obiettivi collettivi. Le donne e i giovani, entrati massicciamente nei posti di lavoro e protagonisti di clamorose forme di protesta durante la guerra, avevano acquisito un ruolo e una visibilità che nelle istanze operaie ridavano centralità, accanto ai miglioramenti salariali che compensavano il rincaro dei prezzi[272], alla riduzione dell'orario di lavoro. La richiesta di una forte riduzione di orario, sceso a otto ore a Torino prima che nel resto del paese, rappresentava una risposta solidaristica ai piani di espulsione della manodopera considerata eccedente al venire meno delle commesse di guerra, perché difendeva il lavoro e il reddito non solo dei maschi adulti, ma anche delle donne e dei giovani mag-

[269] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», dicembre 1920, numero speciale, pp. 38, 39

[270] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[271] Le films di guerra obbligatorie nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 7-15 giugno 1918, p. 67

[272] CHABOD F., 1961, p. 38

giormente a rischio di disoccupazione.

Come si è detto, più tempo libero e maggior benessere economico, quando erano stati proposti da alcuni industriali come fattori di scambio all'interno di una strategia sindacale d'ispirazione fordista, avevano suscitato nella maggior parte dei loro colleghi diffidenza e fastidio; rivendicati da una comunità operaia che su questi temi ritrovava una maggiore compattezza, diventavano una seria minaccia. Riprendeva così forza tra gli industriali la posizione di chi intendeva affermare gli interessi e i valori dell'industria non attraverso la mediazione, bensì all'interno di una logica sostanzialmente autoritaria che, sull'onda della delusione della vittoria, poteva trovare un largo consenso nella borghesia italiana. Sia in quella intellettuale - che riteneva compito delle «classi superiori» «educare e illuminare» le «masse operaie tumultuanti» le cui autonome rivendicazioni annoverava tra i mali che «dissipavano» i frutti della vittoria[273], sia e ancor più nella media e piccola borghesia, che, impoverita dalla guerra, viveva con frustrazione l'evidente «accorciamento delle distanze rispetto allo stile di vita [...] dei ceti operai»[274] e i cui timori di una rivoluzione bolscevica, tanto infondati quanto diffusi[275], verranno amplificati dall'occupazione delle fabbriche del 1920, che contribuirà a giustificare un sentimento antioperaio di cui presto si sarebbero fatti interpreti i nascenti fasci combattenti.

Queste tensioni sociali e il clima politico e culturale che ne conseguiva, creavano una situazione diffusa nella quale all'autorevolezza data dalle idee e dalla capacità di comprendere e interpretare i cambiamenti in atto nella società, si preferiva l'acquiescenza all'autorità data dal denaro, dalla rigidità gerarchica e dalla possibilità di ricatto. Questa situazione, che contribuiva ad aggravare le debolezze del cinema italiano, un'industria esercitata in genere «non da veri industriali, ma da dilettanti d'arte», era ben individuata dalla critica specializzata che denunciava coloro che «per avere il marsup - pio [...] credono d'avere altresì l'intelligenza artistica, [...] invadono conti - nuamente un campo che non sanno coltivare e impongono la loro volontà». I produttori, mentre elemosinavano «poche lire a qualche disgra - ziato che vi scombiccherà giù un soggetto», rifiutavano di pagare adeguatamente autori validi, con il risultato che «il vero direttore artistico finisce per mandare a quel paese il principale [...] mentre il principale evita, come il fumo negli occhi, il vero direttore artistico e si circonda di mediocrità sulle quali l'assillo della paga mensile abbia maggior potere che non la dignità: e

[273] GALANTE GARRONE A., 1968, paragrafo III
[274] MANA E., 1998, p. 112
[275] CHABOD F., 1961, p. 51

questi legano l'asino dove vuole il padrone, e più spesso il padrone dove vuole l'asino»[276]. L'emarginazione delle menti migliori e il conseguente impoverimento delle idee facevano sì che «nulla o quasi della scottante realtà nazionale» penetrasse nel cinema italiano[277], il quale ripeteva semplicemente se stesso nascondendo semmai, come faceva la Delta Film, l'incapacità di rinnovarsi dietro il populismo della sua pubblicità, per la quale era papaverico tutto ciò che non insisteva su elementi quali la facile evasione, la spettacolarità degli effetti speciali e l'avvenenza femminile ridotta ad attrattiva.

Così i gusti del pubblico si rivolgevano sempre più alla cinematografia proveniente dagli Stati Uniti, dove gli industriali avevano ben inteso la lezione fordista che individuava nella diffusa accessibilità a consumi sempre maggiori, la premessa fondamentale per un consenso diffuso a relazioni sociali favorevoli all'industria. Una mentalità imprenditoriale questa, che influiva fortemente sull'industria cinematografica americana, i cui produttori erano consapevoli della funzione di commesso viaggiatore del cinema, che là dove penetrava faceva levitare la vendita dei prodotti e poteva propagandare modi di vita[278] tra un pubblico di massa che si presupponeva dovesse avere disponibilità di tempo e di denaro. Così com'erano consapevoli che, a partire dagli anni successivi alla guerra, gli Stati Uniti si avviavano a diventare una terra mitica, a cui gli europei iniziavano a guardare con bramosia come al paese nel quale sembravano essere già realtà le aspettative che in Europa erano diffuse ma continuamente contrastate e messe in discussione: il paese che possedeva il «segreto dei salari elevati» e il cui popolo era visto come «un popolo dell'abbondanza con un accesso crescente ai beni di consumo»[279].

Un'immagine di opulenza e di libertà di cui il cinema era il mezzo di propaganda forse più efficace e di cui esso stesso si giovava, in quanto i film americani potevano far sognare con scenografie sfarzose, ma anche semplicemente mostrando la normalità quotidiana delle storie ambientate in periodo contemporaneo: si pensi al fascino che potevano suscitare gli esterni girati in città come New York o Los Angeles. Inoltre in quegli anni nasceva a Hollywood lo star system, che rispetto alla «prospettiva limitata del vecchio divismo cinematografico prebellico», rifletteva e semmai anticipava e sollecitava, le «trasformazioni del costume sociale e morale postbellico - una

[276] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57
[277] SADOUL G., 1955, p. 169
[278] Ibidem, p. 275
[279] CROSS G., 1998, p. 33

maggiore libertà sessuale, una vita di relazione, soprattutto giovanile, più intensa e intima, una moda anticonformistica piuttosto erotica, una maggiore diffusione dello sport»[280].

Alla base di questo successo vi erano sicuramente le ingenti possibilità finanziarie statunitensi ampliate dalla guerra, ma soprattutto una mentalità imprenditoriale che, nonostante la coercitività dei canoni formali e dei modelli estetici che garantivano il successo, dava grande libertà ai registi e, fedele alle regole del libero mercato e della concorrenzialità, favoriva i più diversi esperimenti. Le case di produzione statunitensi, che apparivano alla stampa specializzata italiana «fresche, giovanili, originali nel concetto, progredite e progressive nella sceneggiatura e nella tecnica fotografica»[281], soddisfavano la richiesta commerciale con un eclettismo delle tematiche per il quale tutti gli argomenti potevano essere trattati, purché il prodotto fosse vendibile[282].

Così mentre in Italia non si abbandonavano la comicità banale, l'eterno triangolo del melodramma e i tentativi di colossal a sfondo storico, gli autori statunitensi, attingendo dalla propria storia e tradizione nazionale, da anni esportavano con successo i western che, proponendo un nuovo esotismo e un nuovo tipo di eroe, conquisteranno per decenni il pubblico dei paesi più diversi. Mentre in Italia si ridava fiato alle trombe della retorica nazionalistica, nucleo prescrittivo essenziale dell'autoritarismo moderno[283] attraverso il quale gli industriali si preparavano a recuperare il terreno perduto e la borghesia a ritrovare ordine e disciplina, dagli Stati Uniti arrivavano i film di Chaplin, che alla meticolosa ricerca di forme di espressione che potessero essere comprese «da tutti e dappertutto», univa la satira e la critica sociale, l'irriverenza e la «rivendicazione della dignità umana, la cui conquista implica la canzonatura dei dignitari indegni: poliziotti, guardie carcerarie, conti, banchieri, usurai»[284].

Così, negli anni immediatamente successivi alla guerra, a dispetto delle speranze di una ripresa, la crisi del cinema italiano diventava irreversibile e vedeva la rapida scomparsa della maggior parte delle numerose case cinematografiche nate in poco più di un decennio.

Un destino al quale non potevano certo sfuggire le case minori come quelle operanti in via Balangero che tra il 1920 e il 1922 chiudevano tutte: la

[280] RONDOLINO G., 1977, p. 115

[281] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[282] RONDOLINO G., 1977, pp. 115, 118

[283] GERMANI G., 1975, pp. 16, 17

[284] SADOUL G., 1955, pp. 186, 187

Marchio della casa cinematografica Titan Film («La Vita Cinematografica», n. 13-14, aprile 1920, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

Fiorini Film si scioglieva il 25 marzo 1920[285]; la Ettore Ridoni & C., forse Delta Film, nel maggio dello stesso anno[286]; la Vidali Film falliva nel marzo del 1922[287]. L'ultima notizia sullo stabilimento di Borgata Ceronda arriva dall'atto fallimentare di una di queste case, la Arias Film, e risale all'agosto del 1921, quando il curatore fallimentare, recatosi in via Balangero 336, trovava gli uffici della società e il teatro «abbandonati in penoso disordine»[288].

L'edificio, sul quale non abbiamo trovato notizie riferite agli anni Venti e Trenta, rimaneva di proprietà di Edoardo Nicola fino agli anni della seconda guerra mondiale, quando veniva acquistato, come molti dei terreni circostanti, dalla FIAT[289].

Alla Cenisio Film era legata l'unica traccia che la vicenda dello stabilimento cinematografico sembrava aver lasciato nella memoria collettiva; nel secondo dopoguerra, quando l'attività era ormai chiusa da molti anni, l'edificio era chiamato dagli abitanti della zona la Cenisia, senza che per lo più fosse conosciuta l'origine di tale denominazione. Lo stabile aveva intanto assunto una destinazione d'uso mista, ospitando case di abitazione, un magazzino di stracci, la pelletteria Bonamico e un'officina della fabbrica di tecnigrafi Sacchi. Nel 1955 veniva abbattuta la parte a nord-est del complesso e le famiglie residenti si spostavano nella parte restante che, l'anno successivo, veniva anch'essa abbattuta per lasciare spazio all'ampliamento della FIAT[290].

[285] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1920, Vol. 2, fasc. 501
[286] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1920, Vol. 3, fasc. 271
[287] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1922, fasc. 1714, cart. 345
[288] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1921, fasc. 1592, cart. 332
[289] Guida Paravia, 1941-1942 e 1946-1947
[290] Testimonianza, raccolta dagli autori il 4 dicembre 2002, della signora Caterina Bergesio che ha vissuto con la sua famiglia nell'edificio tra il 1947 e il 1956

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH E., 1997, Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, Einaudi, Torino

BAGLIONI G., 1974, L'ideologia della borghesia industriale nell'Italia liberale, Einaudi, Torino

BALAZS B., 1952, Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Einaudi, Torino

BELLOCCHIO M., 2000, Aghi e cuori. Sartine e patronesse nella Torino d'inizio secolo, Centro Studi Piemontesi, Torino

BELLOCCHIO R., 2000, Tra eleganza e austerità. Il regno della moda sulle pagine de 'La donna', in Bellocchio M., Aghi e cuori. Sartine e patronesse nella Torino d'inizio secolo, Centro Studi Piemontesi, Torino

BENIGNO M., DELFINO T., 1993, Antonio Gallo e la sua presenza a Lucento, in «Bollettino di ricerca storica sulla periferia urbana», n. 5, marzo 1993

BERNARDINI A., 1981, Cinema muto italiano, Laterza, Roma - Bari

BERTA G., 2001, L'Italia delle fabbriche. Genealogie ed esperienze dell'industrialismo nel Novecento, il Mulino, Bologna

BIANCHINI A., 1995, La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento, Liguori Editore, Napoli

BRUNETTA G. P., 1989, Buio in sala, Marsilio, Venezia

BURCH N., 2001, Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico, Editrice Il Castoro, Milano

BURI V., 1909, Feste giubilari dei 25 anni di fondazione dell'asilo Infantile Principessa Isabella in Lucento, Tipografia Palatina, Torino

CAPRIOGLIO S. (a cura di), 1980, Antonio Gramsci. Cronache torinesi 1913-1917, Einaudi, Torino

CASTRONOVO V., 1977 (1), Giovanni Agnelli. La Fiat dal 1899 al 1945, Einaudi, Torino

CASTRONOVO V., 1977 (2), Il Piemonte, Einaudi, Torino

CHABOD F., 1961, L'Italia contemporanea (1918-1948), Einaudi, Torino

Comportamenti collettivi e relazioni comunitarie nella periferia torinese dall'industrializ - zazione al Novecento: Barriera di Lanzo, Madonna di Campagna e Lucento, 2001, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze della Formazione

Comunità, lavoro delle donne, organizzazione operaia e degli industriali (1889-1902), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona Nord-Ovest di Torino dal 1890 al 1956, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

CROSS G., 1998, Tempo e denaro. La nascita della cultura del consumismo, Il Mulino, Bologna

DE RIENZO G., 1983, Guido Gozzano, Rizzoli, Milano

Dizionario Biografico degli Italiani dell'Istituto della Enciclopedia Italiana G. Treccani, 1985, Società Grafica Romana, Roma

DRAGONE P., 2000, Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895, Banca CRT, Torino

Enciclopedia dello spettacolo. Dizionario degli autori e delle opere, 1954, Le Maschere, Roma

FABRI I., 1997, Le teste coronate, in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

FARINA R. (a cura di), 1978, Un nocciolo di verità, La Pietra, Milano

FLORES D'ARCAIS G., 1953, Il cinema. Il film nella esperienza giovanile, Liviana, Padova

FRIEDEMANN A., 2000, Note sulla Positiva e altre società di sviluppo e stampa in «"Q fert". Quaderni Fert di ricerca storica», n. 3, dicembre 2000

FRIEDEMANN A., 2002, Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino, biblioteca Fert, Torino

GALANTE GARRONE A., 1968, Introduzione a Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti 1915-1918, di Omodeo A., Einaudi, Torino

GERMANI G., 1975, Autoritarismo, fascismo e classi sociali, il Mulino, Bologna

GIANGIOIA M., 1988, I café chantant torinesi in «Studi Piemontesi», novembre 1988, vol. XVII, fasc. 2

GRIGNAFFINI G., 1995, "Signore e signori: il cinematografo", Marsilio, Venezia

HAUSER A., 1979, Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino

I mutamenti della moralità comunitaria e delle condizioni sociali nel periodo giolittiano (1903-1914), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona Nord-Ovest di Torino dal 1890 al 1956, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINO M., 1996, Una città al cinema. Cent'anni di Sale Cinematografiche a Torino 1895-1995, AGIS, Neos Edizioni, Rivoli

JALLA D., MUSSO S., 1981, Territorio, fabbrica e cultura operaia a Torino (1900-1940), Regione Piemonte, Torino

JOCTEAU G. C., 1999, La nobiltà piemontese e le trasformazioni economiche e sociali, in Grande impresa e sviluppo italiano. Studi per i cento anni della FIAT, a cura di Annibaldi C. e Berta G., il Mulino, Bologna

LAVIN I., 1996, Erwin Panowsky. Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls Royce, Electa, Milano

LAY A., 1988, Ore di fabbrica. Lotte per l'orario di lavoro in Piemonte (1878-1914), in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», anno LXXXVI, secondo semestre 1988

LIBERTI M., 1997, Cinema e pre-cinema a Torino. Documenti dal 1896 in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

MAHER V., 1983, Un mestiere da raccontare. Sarte e sartine torinesi fra le due guerre in «Memoria. Rivista di storia delle donne» n. 8, 1983

MANA E., 1998, Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

MARTINELLI V., 1980, Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», fascicolo 1/3

MARTINELLI V., 1991 (1), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1991 (2), Il cinema muto italiano. 1917 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1992 (1), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1916 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1992 (2), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MCLUHAN M., 1964, Gli strumenti del comunicare, Il Saggiatore, Milano

MONTELEONE R., 1985, Socialisti o 'Ciucialiter'? Il PSI e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo in «Movimento operaio e socialista», anno VIII, n. 1

MONTELEONE R., 1991, Introduzione a Il tempo del riposo, Feltrinelli - CGIL, Milano

MUSSO S., 1998, La società industriale nel ventennio fascista, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

OLIVA G., 1991, Sport, e classi popolari a Torino negli ultimi decenni del XIX secolo, in Il tempo del riposo, Feltrinelli - CGIL, Milano

ORTAGGI S., 1988, Il prezzo del lavoro. Torino e l'industria italiana nel primo '900, Rosenberg & Sellier, Torino

PALAZZI M., 1997, Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea, Bruno Mondadori, Milano

PERRUCA B., ROMEO G., COLOMBERO B., 1985, La storia del Torino, La casa dello sport, Torino

PONCINO P., 1995 (1), Le case di produzione torinesi del cinema muto in «Studi Piemontesi», novembre 1995, vol. XXIV, fasc. 2

PONCINO P., 1995 (2), Breve storia dei cinema torinesi, Giulio Bolaffi, Torino

POZZO F., 1988, I cento volti di Renzo Chiosso in «Studi Piemontesi», novembre 1988, vol. XVII, fasc.2

Le proiezioni fisse-cinematografiche nelle scuole comunali, 1925, Città di Torino, Editore Anfossi, Torino

PROLO M. A., 1938, Torino cinematografica prima e durante la guerra in «Bianco e Nero. Quaderni mensili del centro sperimentale di cinematografia», anno II, n. 10, 31 ottobre 1938

PRONO F., 1997, Atti di nascita del cinema a Torino, in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

RONDOLINO G., 1977, Storia del cinema, UTET, Torino

RONDOLINO G., 1980, Torino come Hollywood (capitale del cinema italiano 1896-1916), Cappelli, Bologna

RUGAFIORI P., 1998, Nella Grande Guerra, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

SADOUL G., 1955, Storia del cinema, Einaudi, Torino

SCHIAVI L., a.a. 1996-97, Territorio, industria e trasformazioni sociali in Borgata Ceronda tra il 1877 e il 1908, Tesi di laurea, rel. N. Tranfaglia, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia

SECCOMBE W., 1997, Famiglie nella tempesta. Classe operaia e forme familiari dalla rivoluzione industriale al declino della fertilità, La Nuova Italia, Firenze

SORICE M., 1998, L'industria culturale in Italia, Editori Riuniti, Roma

SPRIANO P., 1972, Storia di Torino operaia e socialista, Einaudi, Torino

TESIO G., 1980, Le lettere, in Torino città viva, da capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura, Centro Studi Piemontesi, Torino

Schede

Premessa

Con questo numero dei Quaderni prende avvio la sezione dedicata alla pubblicazione degli elabotari su soggetti e oggetti del territorio. Si tratta di testi che cercano di esporre le vicende storiche relative a singoli soggetti, senza però la pretesa di approfondirne il contesto o di svolgere analisi comparative, distinguendosi così dalle monografie. Gli elaborati possono dunque essere intesi come tasselli che costituiscono la base informativa per chiunque voglia condurre un'attività di ricerca. Per rendere pubblico questo patrimonio, presso il Centro di Documentazione Storica è stato costituito uno schedario che raccoglierà le informazioni sui soggetti ed oggetti della comunità e del territorio, quali associazioni, gruppi informali, famiglie, istituzioni, strutture produttive, etc.[1] Tali informazioni possono essere costituite non solo da un elaborato, ma anche da segnalazioni bibliografiche o documentarie, organizzate secondo tipologie di appartenenza per facilitarne la ricerca tematica. Chiunque sia interessato alla storia del territorio compreso dalla Circoscrizione 5 potrà consultare e arricchire lo schedario; i modi e gli strumenti per farlo, nonché ulteriori chiarimenti, sono stati pubblicati recentemente sul Notiziario del CDS[2] in distribuzione presso la sede del Centro. L'elaborazione di una scheda può anche rappresentare un primo approccio all'attività di ricerca storica; per questo il CDS proporrà, come è già avvenuto nell'anno 2000, dei seminari di schedatura aperti a chiunque sia interessato.

Gli elaborati che vengono pubblicati sono preceduti dai dati relativi al soggetto che viene trattato e alla sua collocazione nello schedario del CDS.

[1] Per l'articolazione tematica dello schedario vedi CDS 5 Notiziario del Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5, anno 1, n. 1, settembre 2001, p. 3, anche se con l'avvio dell'attività di schedatura e l'individuazione di nuovi soggetti tale articolazione ha subito e potrà ancora subire variazioni

[2] Ibidem, anno 3, n. 1, febbraio 2003, pp. 1-7

Scheda n. 1
Nome del soggetto: Confraria di Santo Spirito di Lucento
Altri nomi del soggetto: Confraria di Lucento
Tipologia: 6 Istituzioni pubbliche e civili
Sottotipologia: 4 Confrarie

Elaborato n. 1

La Confraria di Santo Spirito

di Walter Chervatin, Francesca Ortolano, Giorgio Sacchi

Fonti che citano la Confraria di Santo Spirito e natura della Confraria

Le fonti in cui si nomina la Confraria di Lucento sono numerose, ma quelle in cui si fa riferimento alla confraria con la titolazione al Santo Spirito[1], ad oggi conosciute sono soltanto quattro:

- una concessione in cui vengono menzionati il Paraclito, anche sinonimo del Santo Spirito, e i tre giorni della festa di Pentecoste (dedicata alla discesa dello Spirito Santo), datata 13 maggio 1472 da parte di Aleramo Beccuti, signore di Lucento, di 4 giornate di campo situate a Lucento nel luogo detto alle Rive (di proprietà dello stesso Aleramo Beccuti) alla Confraria di Lucento eretta dal medesimo Aleramo[2]: AST, Corte, Materie ecclesiastiche, Benefizi di qua dei monti, mazzo 17, n. 3
- una donazione del 8 dicembre 1575 di cereali e legumi da parte dell'amministratore del castello di Lucento, data per ordine di Sua Altezza Emanuele Filiberto: AST, Sezioni Riunite, Inventario Generale 784, Carte e conti del castello, beni e bealera di Lusent (1574-1589)
- il testamento di Michele Ferroglio di Lucento del 1625: AST, Sezioni Riunite, Insinuazione Torino, 1625, l.8, c. 181, Testamento di Michele Ferroglio
- una lettera del prevosto di Lucento Rolando Borretto a "Sua Santità" forse mai spedita, databile attorno ai primi anni Quaranta del

[1] Sulla Confraria di Santo Spirito si veda anche CHERVATIN W. – SACCHI G., Sulle Confraternite di Lucento, seppur privo di note e riferimenti bibliografici e documentari

[2] AST, Corte, Materie ecclesiastiche, Benefizi di qua dei monti, mazzo 17, n. 3, riga 5 "ipsam confrariam ab eo (scilicet Aleramo) institutam"

Seicento, nella quale pur non nominandosi esplicitamente la Confraria si fa riferimento alla festa organizzata dalla comunità con i beni del Santo Spirito: APL, Beneficio parrocchiale[3]

Come vedremo, le terre donate alla Confraria da Aleramo Beccuti nel 1472 sono probabilmente le stesse che saranno oggetto di permuta nel 1575 con Emanuele Filiberto[4], e successivamente oggetto di pretesa del prevosto Borretto all'inizio degli anni Quaranta del Seicento.

Le fonti sulla Confraria del Santo Spirito di Lucento potrebbero crescere nella misura in cui emergessero dai testamenti altri lasciti a suo favore. Questo soggetto è quindi un esempio di soggetto storico la cui scheda potrebbe essere arricchita nel corso degli anni, con il contributo di diverse segnalazioni.

La penuria di documenti che riguardano questa confraria non è strana perché la sua natura non associativa, ma solo di organizzazione di un momento conviviale una o due volte l'anno, almeno il giorno di Pentecoste, non comporta la produzione di atti o documenti seriali, come annuali, conti o verbali: l'attività della confraria del Santo Spirito non ha un carattere associativo permanente, bensì la sua esistenza si riconferma annualmente, nel giorno della festa, nel "far confraria"[5]. L'occasione conviviale è un momento di riconoscimento dell'appartenenza ad una comunità tramite la partecipazione ad un pranzo in comune, nel quale vengono consumati i cibi raccolti e viene distribuito ciò che avanza, normalmente pane e legumi[6]. Questa dinamica per la comunità di Lucento è descritta nella lettera del prevosto Rolando Borretto a "Sua Santità", dove si menziona la festa che la comunità organizza con i beni del Santo Spirito.

Possiamo facilmente immaginare che la spontaneità di questa esperienza aggregativa implichi l'emergere di esperienze in continua evoluzione, che accolgono sincreticamente le contaminazioni dovute alle varie ondate migratorie, ma anche la sedimentazione di fatti sociali e politici che caratterizzano la storia della comunità.

I precedenti della Confraria di Lucento a fine Trecento

Possiamo presumere che esista un legame tra la Confraria dedicata al Paraclito, istituita da Aleramo Beccuti, cui lo stesso Aleramo concede

[3] La trascrizione è riportata in REBAUDENGO D., 1988, pp. 17-18
[4] BIASIN M., 1992, Allegati
[5] Sul "far confraria": TORRE A., 1995, pp. 85-86
[6] Ibidem, p. 74 e pp. 82-84

delle terre nel 1472, e quella che viene indicata nel documento di popolamento di Lucento del 1398, come ancora da costituire. Infatti, a favorire il fenomeno della nascita di organizzazioni laicali nelle campagne contribuisce la scarsa diffusione delle chiese sedi di cura d'anime fino alla fine del periodo medievale; molte chiese nascono per l'iniziativa degli abitanti o dei signori del luogo, o con il concorso di ambedue, che spesso si traduce nella costituzione di organizzazioni laicali più o meno formali (confrarie o confraternite), e tramite la presenza di un prete stipendiato dalla comunità per dire messa, ma anche in taluni casi per impartire alcuni sacramenti[7].

Nel caso di Lucento la prima testimonianza della presenza di una confraria ci riporta proprio ad un caso del genere: nel 1397 i Beccuti, una delle famiglie patrizie di Torino che figurano come i più grandi possidenti di terre nel territorio comunale, e in particolare nell'Oltredora, ottengono da Amedeo d'Acaia l'infeudazione sul castello e sul luogo di Lucento e i suoi abitanti, nonostante l'opposizione del Comune che rivendica a sé l'appartenenza del luogo[8].

Un anno dopo, Ribaldino Beccuti sottoscrive una carta di franchigia con sette famiglie, alcune delle quali emigrate da località limitrofe, e cui potranno aggiungersene altre, per popolare il ricetto contiguo al castello e consolidare l'autonomia di Lucento dal Comune di Torino; tra i vari obblighi e concessioni che vengono pattuiti, compare l'impegno a rendere autonoma la comunità anche in campo religioso, per questo viene favorita la costituzione di una confraria della comunità[9], ed inoltre viene prevista, per i primi dieci anni, la presenza di un prete per recitare la messa nelle feste principali e per assistere ai battesimi, la cui presenza deve diventare successivamente più stabile.

La Confraria di Lucento nella seconda metà del Quattrocento

Probabilmente questi progetti verranno presto ridimensionati dalle ondate epidemiche di peste che, negli ultimi anni del Trecento e fino al secondo decennio del Quattrocento, determinano una riduzione gene-

[7] PEROTTI M., 1995, p. 22; inoltre per indicazioni di bibliografia generale sull'argomento vedi p. 45

[8] Per l'atto di infeudazione e quello successivo di popolamento vedi BENEDETTO S. A., 1991, pp. 88-89; BIASIN M. - BRETTO D., 2002, pp. 18-19 e 29

[9] BENEDETTO S. A., 1991, p. 91

ralizzata della popolazione, ma anche dalle difficoltà frapposte dal Comune all'autonomia di Lucento; solo a partire dagli anni Trenta del Quattrocento inizia la ripresa demografica ed economica torinese, ma anche il popolamento sparso nel contado.

In questo periodo Ribaldino Beccuti amplia i suoi possessi a Lucento con l'acquisto delle terre contigue di Sant'Andrea, con l'impegno, ribadito nel testamento del 1435, di costruire una chiesa[10]. L'impegno verrà mantenuto solo dai suoi successori nel 1462[11]. La costruzione della chiesa si realizza proprio in concomitanza con l'apertura nel 1460 della prima bealera di Lucento, detta poi "Vecchia", e nel 1464 della seconda di Lucento, detta poi "Nuova", che permetteranno l'ampliamento del prato adacquato[12].

Con l'ampliamento del prato adacquato i fondi agricoli appoderati diventano la parte preponderante della zona piana del contado, e con essi si diffonde la mezzadria, ossia un patto di compartecipazione al raccolto e alla semina. L'introduzione e il progressivo affermarsi di questo nuovo patto agrario contribuiscono a consolidare una nuova mentalità contadina di cui sono partecipi insieme mezzadri e piccoli proprietari residenti, contrapponendola invece a quella dei piccoli agricoltori residenti a Torino (che, a differenza dei mezzadri, non avevano la possibilità di ricavare parte dell'utile dallo sfruttamento della terra coltivata); l'opposizione si acuisce tra l'altro con la preclusione a questi ultimi di alcuni usi comuni. La comunità di Lucento, che viene ad essere composta oltre che da piccoli proprietari residenti proprio da mezzadri, che provengono in larga misura dalla stesse famiglie di piccoli proprietari e che cominciano a essere la parte prevalente, vede formarsi le condizioni per una maggior coesione interna[13].

Il rafforzamento dell'identità della comunità lucentina, conseguente alle tensioni determinate dalla trasformazione dei patti agrari tra mezzadri e piccoli agricoltori non residenti, primi fra tutti quelli residenti a Torino, può favorire la ripresa da parte dei Beccuti del tentativo di rendere autonomo il feudo di Lucento da Torino. La fondazione della Confraria e la concessione delle terre nel 1472 danno un contributo determinante a questo tentativo[14].

[10] Sviluppo di Torino ...., 1997, pp. 64-65, note 28-30

[11] Ibidem, p. 73 note 111-113

[12] Sulle bealere: Consolidamento della rinascita ...., 1997, pp. 69-71

[13] Sull'appoderamento: BENEDETTO S.A., 1993, pp. 246-247

[14] BENEDETTO S. A., 1991, p. 93; vedi anche AST, Corte, Materie ecclesiastiche, Benefizi di qua dei monti, mazzo 17, n. 3

La Confraria nell'ultimo quarto del Cinquecento

In questo periodo la denominazione di Confraria di Lucento si alterna a quella di Confraria di Santo Spirito nelle indicazioni dei donativi di cereali e legumi da parte dell'amministratore del castello di Lucento per l'elemosina, infatti viene definita "Confraria di Lucente" nel 1574, alla fine del 1575 "Confraria di Santo Spirito di Lucente", nel 1576 ancora "Confraria di Lucente" e nel 1579 vengono nominati i "confrari di Lucento"[15].

Proprio a favore della Confraria di Lucento avviene la permuta di terreni imposta da Emanuele Filiberto, che riguarda anche il beneficio parrocchiale e vari abitanti, per la formazione del parco di caccia[16]; al momento della permuta di terreni del 1575, la Confraria ha un Priore, Francesco Nicola, e tre "compagni amministratori", Michele Perretto, Giacomo Ferroglio e Giovanni Girotto, ossia una circostanza che sembrerebbe indicare la presenza di elementi di organizzazione più formale da confraternita, probabilmente di carattere penitenziale, con obblighi di gestione della chiesa e di fabbriceria.

L'entità della terra di proprietà della Confraria, che viene permutata nel 1575, che ha un'estensione di poco meno di 4 giornate e mezzo, ossia grosso modo pari alle circa 4 giornate donate da Aleramo Beccuti nel 1472; la terra che viene data in cambio, posta all'alteno del Topinero, è costituita da circa 5 giornate e 65 tavole di campo altenato.

Dopo i primi anni di costruzione del Parco e di sconvolgimento del vecchio assetto sociale degli abitanti di Lucento, sia con l'arrivo di "lombardi" sia con il tentativo di introduzione dei patti di boaria, i vantaggi della committenza ducale si allargano anche alle vecchie famiglie lucentine, alcune delle quali riescono, attraverso un processo di accorpamento di terre, a diventare anche proprietarie di fondi di medie dimensioni, come i Ferroglio, i Nicola, i Girotto e i Masotto, e inoltre la loro precedente forte endogamia si apre a famiglie nuove come quelle dei Miglia e dei Valperghino[17].

Ad accentuare questa ricomposizione della popolazione lucentina, si aggiunge inoltre un motivo di contrapposizione con il nuovo prevosto, don Giovanni Gianotto, che nel 1574 inizia il contenzioso sulle deci-

[15] AST, Sez. Riun., Inv. Gen. 784, Carte e Conti del castello, beni e bealera di Lusent (1574-89)

[16] BIASIN M., 1992, Allegati

[17] Dalla lenta ripresa ...., 1997, pp. 133-134

me; ancora nel 1584, durante la visita pastorale della chiesa di Lucento, il visitatore apostolico non menziona la Confraria del Santo Spirito, ma invita a costituire la Compagnia del Corpus Domini o del Santissimo Sacramento, appoggiata dal Comune[18], col quale era ormai quasi definito il contenzioso sulle decime per il territorio torinese[19]: l'autorevolezza dell'invito fa pensare che il prevosto fosse in difficoltà e isolato, soprattutto a causa del contenzioso ancora pendente.

Infatti a Lucento il contenzioso per il pagamento al prevosto di un quarto della decima si protrae dal 1574 al 1592, con un'intensificazione negli ultimi quattro anni, durante il periodo in cui è prevosto don Ubertino Gianotto, successore di Giovanni Gianotto, e si conclude con il riscatto, da parte dei proprietari, tramite il pagamento di 400 scudi da 8 fiorini al nuovo feudatario che subentra nello iuspatronato sulla chiesa di Lucento e probabilmente nei diritti di decima, ossia Filippo d'Este genero di Carlo Emanuele I, che a sua volta versa al prevosto un reddito annuo di 27 scudi da attingersi sulla rendita dei mulini di Lucento, albergati al Comune di Torino[20].

E' intuibile dal tipo di conclusione che la ripresa del contenzioso ricompatti la popolazione lucentina, vecchia e nuova, attorno al nuovo feudatario, che lo conclude con una mediazione che comporta anche la fine provvisoria della conflittualità tra la popolazione e il prevosto; l'insoddisfazione del prevosto potrebbe derivare dal mancato riscatto diretto delle decime, come nel caso del contenzioso torinese in cui il capitale entra a far parte del beneficio del Capitolo, perché ciò avrebbe permesso una maggiore autonomia del prevosto dal feudatario e dalla comunità.

La Confraria nel primo quarto del Seicento

In questo periodo sembra realizzarsi la disposizione del visitatore apostolico del 1584 che, conformemente allo spirito del Concilio Tridentino, ordina la costituzione della Compagnia del Santissimo Sacramento, ossia del Corpus Domini[21]; infatti questa Compagnia è documentata, per ora, solo a partire dal 1619, quando la vediamo comparire nel testamento di Nicola Giustetto, massaro da 15 anni alla casci-

[18] BERTOLOTTO C., 1992; per l'appoggio del Comune alla Confraternita del Corpus Domini vedi Dalla lenta ripresa ..., 1997, p. 128

[19] Dall'arrivo di Emanuele Filiberto..., 1997, p. 119

[20] Ibidem, pp. 119-120

[21] BERTOLOTTO C., 1992

na in seguito denominata cascina Perussia, in cui, tra le disposizioni impartite, c'è quella relativa alla volontà di essere seppellito nel sepolcro della Compagnia del Corpus Domini[22].

Si può comunque presumere che il Corpus Domini si formi attorno al 1605, in occasione dell'ampliamento della chiesa[23]; la sua nascita è resa possibile dal mutamento dell'assetto sociale di Lucento con una progressiva gerarchizzazione delle relazioni comunitarie, perché comincia a svilupparsi un robusto ceto di media borghesia agraria, che traduce questa nuova situazione anche sul piano della rappresentazione sociale[24].

Anche dopo la formazione della Compagnia del Santissimo Sacramento la Confraria del Santo Spirito conserva la sua importante dimensione di rappresentazione dell'identità comunitaria, senza evolversi verso dimensioni più formali da confraternita autonoma dalla parrocchia; questo esito è il risultato delle specificità dei mutamenti della comunità lucentina, perché non in tutti i casi l'evoluzione delle confrarie del Santo Spirito si risolve in questi termini, anzi in numerosi casi la Confraria si formalizza in Confraternita[25].

Le ragioni della diversa traiettoria vanno dunque ricercate in alcune circostanze specifiche della vicenda comunitaria, perché la formazione della Compagnia del Santissimo Sacramento, seppure tardiva, non sembra avvenire in opposizione alla Confraria del Santo Spirito, ma in modo complementare attraverso una mediazione che modifica i codici morali della comunità; un riflesso del nuovo equilibrio che caratterizza la comunità in questo periodo si può cogliere nei lasciti del testamento di Michele Ferroglio, ossia il maggiore proprietario residente e figlio di Giacomo, che nel 1575 è uno degli amministratori della Confraria dello Spirito Santo: nel testamento vengono lasciati 18 fiorini alla Compagnia del Santissimo Sacramento, 9 alla Confraria del Santo Spirito, 12 al prevosto, e poi un quantitativo di cibo per l'elemosina.

In questo periodo infatti la comunità si trova davanti ad un bivio tra due alternative: comprendere tra i codici morali comunitari anche gli accorpamenti di terre attuati da residenti a discapito della piccola proprietà, con la conseguente gerarchizzazione delle relazioni, a patto che

[22] CHERVATIN W. - SACCHI G., Sulle Confraternite di Lucento; ma anche AST, Sez. Riun., Insinuazione Torino, 1619, l.6, c. 101, Testamento di Nicola Giustetto

[23] Dalla lenta ripresa ..., 1997, p. 129

[24] Vedi anche Compagnia del Santissimo Sacramento o Corpus Domini, scheda n. 4, schedario del CDS

[25] TORRE A., 1995, p. 20; ma anche PRUNOTTO P., 2002, p. 67

queste risorse restino all'interno delle relazioni comunitarie, oppure mantenere l'ostracismo verso questi comportamenti e quindi verso questo nuovo ceto, ma con il rischio di un impoverimento delle risorse complessive all'interno dei legami comunitari, che potrebbe comportare la dissoluzione della comunità stessa.

Inoltre lo spostamento delle battute di caccia ducali dal parco di Lucento verso i boschi del "Gran paese", ossia l'attuale Mandria, contribuisce alla mediazione attraverso cui si arriva alla modifica della moralità comunitaria, perché si attenua l'importanza della committenza ducale[26], mentre cresce quella di molti investitori cittadini, che si riconoscono maggiormente nella compagnia cittadina del Corpus Domini, che è la rielaborazione, sul piano della partecipazione laicale alla vita religiosa, della coesione politica della popolazione torinese in difesa dei propri privilegi e delle autonomie contro il potere ducale[27].

La Confraria a metà Seicento

La terra ricevuta in permuta da Emanuele Filiberto nel 1575, come abbiamo visto, è di 5 giornate e 65 tavole, e invece il prevosto Rolando Borretto, nella sua lettera a "Sua Santità" dell'inizio degli anni Quaranta del Seicento, parla di circa 4 giornate e mezza con una piccola casa[28], ma probabilmente l'estensione è quasi la medesima perché dal 1612 la giornata è ragguagliata a circa 3800 metri quadrati, ma la misura locale precedente era di 3225 metri quadrati circa, per cui farebbe 4,8 giornate nuove circa.

Certo in questo caso la misura sembrerebbe di poco inferiore, ma in più risulta la piccola casa, per cui possiamo presumere che l'aumento del valore complessivo dell'immobile possa derivare anche dall'investimento immobiliare delle donazioni, come quella contenuta nel testamento di Michele Ferroglio del 1625; il reddito della piccola cascina serve all'acquisto di pane e legumi per lo svolgimento della festa nel giorno di Pentecoste, ossia il giorno in cui lo Spirito Santo scende sugli Apostoli riuniti.

Questa dinamica è esplicitamente espressa nella lettera del prevosto Borretto, nella quale sostiene che gli abitanti di Lucento usano parte del

[26] Dall'arrivo di Emanuele Filiberto ..., 1997, pp. 117-118
[27] Dalla lenta ripresa ..., 1997, p. 128
[28] REBAUDENGO D., 1988, p. 17

reddito della Confraria di Santo Spirito per organizzare un pranzo annuale, mentre il rimanente dei soldi e dei frutti se lo spartiscono fra le famiglie, senza che questo vada a vantaggio dei poveri, anche perché inesistenti - dice - fra i residenti a Lucento, per cui, viste le sue precarie condizioni economiche, richiede l'unione della piccola cascina, di proprietà della Confraria, ai beni del beneficio parrocchiale.

L'iniziativa del prevosto non è un fatto isolato, ma è inquadrabile nel tentativo, sia ducale sia della Chiesa, e portato avanti con scarsi esiti nel corso del Seicento e fino all'inizio del Settecento, di conversione dei beni delle confrarie del Santo Spirito a scopo assistenziale o ospedaliero[29]; comunque, pur tenendo conto della conseguenze dell'assedio e delle sue precarie condizioni di salute, può apparire strano il tono autoritario e ostile del prevosto verso la comunità.

Occorre però tener conto che lo scontro, che vede opposto in questo caso il prevosto alla comunità lucentina, è il riflesso di uno scontro tra due culture diverse, perché non risulta chiara alla comunità la necessità di devoluzione dei beni per motivi assistenziali a favore dei poveri, in una società agricola apparentemente egualitaria, di nuovo prevalentemente fondata sulla mezzadria e sulla famiglia patriarcale, dopo la crisi demografica conseguente alla peste e alla guerra civile.

In una comunità basata quasi esclusivamente su questo tipo di famiglia, che nel contempo costituisce un'azienda di produzione con un buon tenore di vita e un forte prestigio sociale, non c'è spazio per la presenza di poveri, che invece sono una categoria squisitamente urbana; i rovesci, che possono colpire una famiglia mezzadrile a causa delle sue vicende demografiche particolari, sono ammortizzati all'interno della dimensione parentale più vasta, per cui il concetto di carità appare estraneo alle forme di rappresentazione di questa comunità contadina.

La categoria urbana della povertà, invece, introduce un criterio asimmetrico e di separatezza, ossia quello per cui chi è povero deve essere soccorso, tramite la carità, da chi non lo è; la difficoltà dovuta ad un rovescio familiare, quindi, non è una possibilità che riguarda tutti ma diventa una condizione separata peculiare di una categoria di persone verso le quali occorre avere un atteggiamento caritatevole e non di condivisione.

Questa diversa concezione che si sviluppa in ambito urbano è dovuta anche al forte numero di senza lavoro e risorse che si riversa sulla

[29] TORRE, A., 1995, pp. 11-123; ma anche PRUNOTTO P., 2002, p. 65

città, tanto da diventare un problema di ordine pubblico, per cui si susseguono i provvedimenti di espulsione; a fare da contraltare a questa cultura e a queste reazioni dell'ambiente urbano, abbiamo invece quella della comunità rurale di estrema diffidenza e ripulsa verso chi è straniero, ossia estraneo alla comunità, ma di solidarietà e riconoscimento verso gli appartenenti[30].

Salvo altre attestazioni, come quelle che potrebbero derivare da testamenti in cui viene fatto un lascito alla Confraria del Santo Spirito, la lettera di don Borretto è l'ultimo atto in cui compare, ma la sua vicenda possiamo presumere che prosegua ancora nel corso del Seicento, se non addirittura fino alla vendita del suo beneficio all'inizio del Settecento.

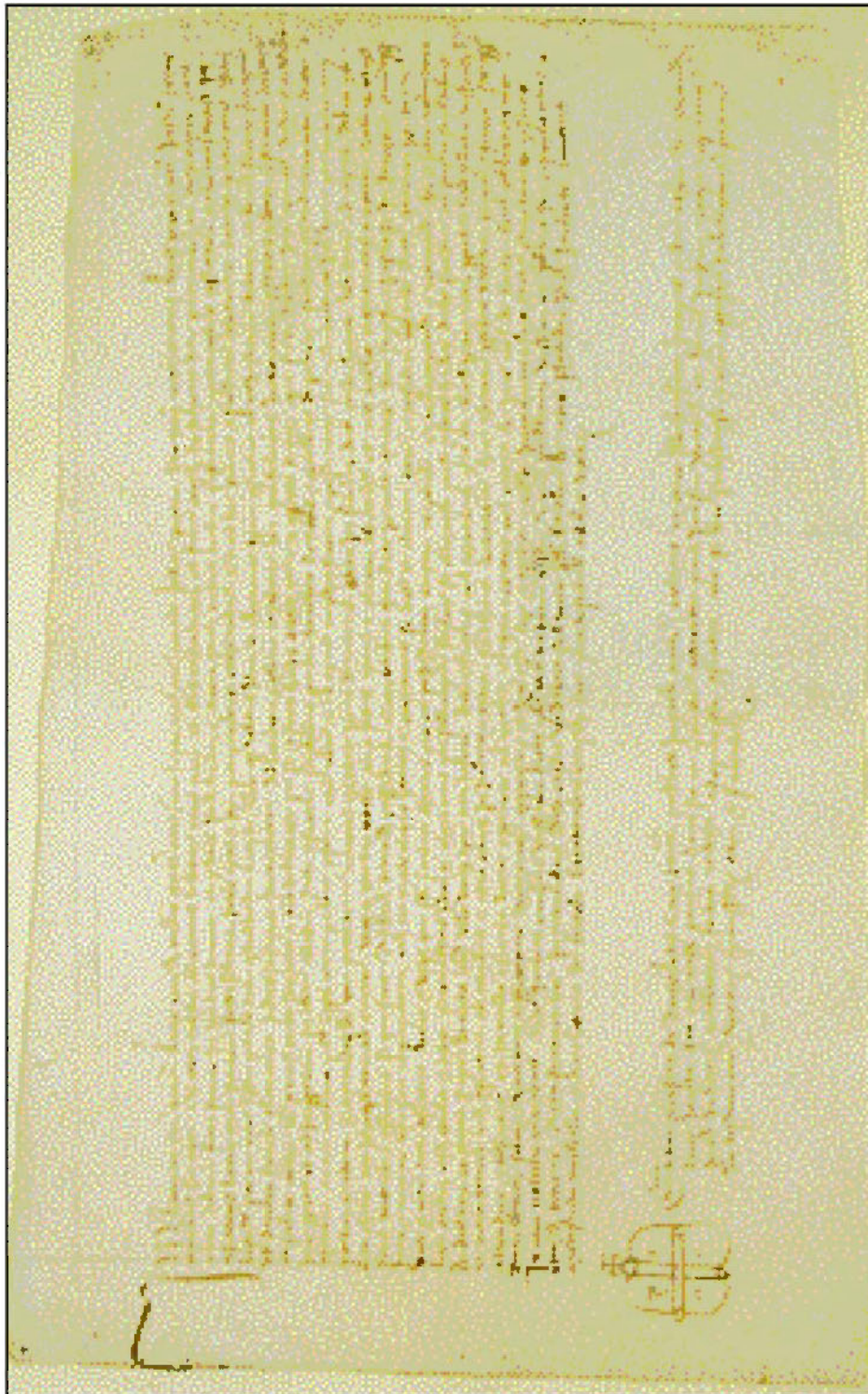
I susseguenti della Confraria del Santo Spirito

La vendita dei beni della Confraria può essere avvenuta dalla seconda metà del Seicento fino all'inizio del Settecento, o comunque dopo i provvedimenti del 1717 e 1719, con i quali Vittorio Amedeo II crea le Congregazioni di Carità, deputate alla gestione dell'assistenza e della beneficenza; infatti per quanto riguarda il territorio di Lucento, la piccola cascina che nelle carte di metà Settecento viene denominata "Santo Spirito" (e tuttora esistente) nel 1727 viene comprata da Claudio Domenico Nigra, per il prezzo di 3800 lire dall'Ospedale di Carità, cui era probabilmente pervenuta dalla stessa Confraria del Santo Spirito; nel 1761 verrà comprata dai Tana ed accorpata alla tenuta del Castello di Lucento[31].

Dopo un secolo circa di resistenza si realizza l'alienazione del beneficio della Confraria del Santo Spirito, conseguentemente alla rottura degli equilibri basati sulla mezzadria e al passaggio ad una società agricolo-manifatturiera in cui è sempre più prevalente la manodopera salariata; ma a fianco dell'affermazione delle Compagnie d'altare, a Lucento la presenza di una dimensione rituale comunitaria permane comunque fino oltre la metà dell'Ottocento, con quella che potremmo definire la Confraria di San Rocco, a partire dalla dedicazione della cappella o oratorio campestre presso il quale la comunità faceva annualmente la festa nel giorno omonimo della cappella[32].

[30] Per atteggiamenti simili della Chiesa nei confronti della comunità vedi TORRE A., 1995, pp. 104-106

[31] I provvedimenti di eversione ..., 1997, p. 201

[32] Vedi anche Confraria o festa di San Rocco, scheda n. 3, schedario del CDS

"1472, 13 maggio. Donazione fatta da Aleramo Becuto signore di Lucent, di giornate 4 campo da prendersi da altra pezza di maggior quantità propria di detto Aleramo situata nelle fini di detto luogo di Lucent ove si dice alle Rive, a favore della Confraria del medisimo eretta nella Chiesa di Lucent", conservato in AST, Corte, Materie ecclesiastiche, Benefizi di qua dei monti, mazzo 17, n. 3.

BIBLIOGRAFIA

BENEDETTO S. A., 1991, Una rifondazione signorile nel territorio di Torino alla fine del Trecento in «Studi Storici», n. 1, 1991

BENEDETTO S. A., 1993, Forme e dinamiche del paesaggio rurale, in Torino fra medioevo e rinascimento. Dai catasti al paesaggio urbano e rurale, Archivio Storico della Città di Tor

BERTOLOTTO C., 1992, La più antica Visita pastorale alla chiesa di Lucento in «La Voce della Comunità. Bollettino della Comunità Parrocchiale di Lucento», anno 9, n. 5, dicembre 1992

BIASIN M., 1992, Alcune carte di conti relativi al parco di Lucento di Emanuele Filiberto (Ia parte) in «Bollettino del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana», anno 1, n. 3, ottobre 1992

BIASIN M. – BRETTO D., 2002, Le trasformazioni del castello di Lucento dalle origini all'inizio del Seicento da torre di avvistamento a residenza di caccia in «Quaderni del CDS», anno 1, n. 1, 2002

CHERVATIN W. – SACCHI G., Sulle Confraternite di Lucento in «La voce della Comunità. Bollettino della Comunità Parrocchiale di Lucento», pubblicato in 8 parti dal 1995 al 1997

Consolidamento della rinascita torinese e occupazione francese (1488-1562), 1997, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino fino al 1796. Lucento e Madonna di Campagna, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Dalla lenta ripresa d'inizio Seicento alla fine della reggenza di Maria Cristina (1600-1657), 1997, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino fino al 1796. Lucento e Madonna di Campagna, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Dall'arrivo di Emanuele Filiberto a Torino alla peste di fine secolo (1562-1599), 1997, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino fino al 1796. Lucento e Madonna di Campagna, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

PEROTTI M., 1995, Confraternite ed altre associazioni laicali nel territorio novarese: orientativi per una ricerca, in Stendardi e Confraternite nel Novarese, a cura di Flavia Fiori e Emiliana Mongiat, Provincia di Novara, Novara

I provvedimenti di eversione feudale e la trasformazione sociale ed economica dell'Oltredora nella prima metà del Settecento (1703-1741), 1997, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino fino al 1796. Lucento e Madonna di Campagna, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

PRUNOTTO P., 2002, Le antiche associazioni religiose di Costigliole d'Asti, Tipografia La Commerciale, s.l.

REBAUDENGO D., 1988, Lucento. Un castello e' i suoi contorni, Point Couler, Torino

Sviluppo di Torino e inizio dell'insediamento sparso nell'Oltredora (1419-1488), 1997, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino fino al 1796. Lucento e Madonna di Campagna, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

TORRE A., 1995, Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancient Régime, Marsilio, Venezia

Scheda n. 2
Nome del soggetto: Ermenegildo Fantone (1874-1948)
Altro nome del soggetto: - - -
Tipologia: 0 Popolazione
Sottotipologia: 2 Persone

Elaborato n. 1

Ermenegildo Fantone (1874-1948), industriale laniero a Lucento

di Walter Tucci

Ermenegildo Fantone[1], imprenditore tessile di origine biellese, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento è il maggiore industriale residente a Lucento, oltre che uno dei notabili locali più in vista nelle attività di carattere filantropico, assistenziale e ricreativo della borgata[2]. Scopo di questa scheda è quello di segnalare tutte le fonti e le notizie finora reperite sulla sua vicenda, al fine di facilitare degli ulteriori approfondimenti che potrebbero portare ad un arricchimento delle segnalazioni su questo soggetto o eventualmente alla stesura di altre schede più mirate su i singoli ambiti in cui il soggetto ha operato.

Nasce a Valle Mosso Inferiore, centro dell'industria laniera nelle vicinanze di Biella, il 13 aprile 1874 da Maurizio e Maria Ormezzano Garbut, molto probabilmente una famiglia di modeste condizioni[3].

Dopo aver cominciato a lavorare all'età di 16 anni, a partire dal 1894, quando ha 20 anni, è disegnatore e capo fabbrica del Lanificio Sella. Si forma così all'interno di una delle più note industrie laniere piemontesi di proprietà di Corradino Sella, in quegli anni impegnato, insieme ad altri imprenditori biellesi, nell'affermazione di una più attenta strategia di controllo del movimento operaio all'interno delle fabbriche, e nella costruzione di una politica di consenso verso le comunità locali attra-

[1] Alcuni cenni biografici su Ermenegildo Fantone e notizie sul lanificio di Lucento si trovano in ASCT, Schede anagrafiche, bobina 163; in Lanificio Ermenegildo Fantone & Figlio, 1928, p. LXIX; in Ermenegildo Fantone & Figli - Lucento, 1929, p. 340-341

[2] Per un approfondimento sulle vicende che interessano la borgata di Lucento in questi decenni vedi Dalla prima guerra ..., 2001 e Dalla grande crisi ..., 2001

[3] Nei due testi sul Lanificio, già citati in nota 1, si dice che Ermenegildo proviene da una famiglia di umili condizioni. Ermenegildo ha anche un fratello maggiore, Eustachio, nato nel 1870 a Valle Mosso, che nel 1920 risulta sacerdote, vedi ASCT, Schede anagrafiche, bobina 163

verso varie iniziative in campo filantropico, associazionistico e culturale[4].

L'impiego nell'attività dei Sella porta Fantone ad avvicinarsi a Torino già verso la fine del secolo, molto probabilmente allo stabilimento del Lanificio Sella di Collegno (Torino). In questa città, il 20 aprile 1900, sposa Maria Giorda e qui nasce la sua prima figlia, Ersilia Maria, il 17 settembre 1900[5].

Il suo incarico nel Lanificio Sella termina poco dopo e a partire dal 1901, all'età di 25 anni, va a dirigere il Lanificio "Costanzo Sormano" di Sordevolo, paese in cui nasce un'altra figlia, Irene, il 24 marzo 1903.

Dopo l'esperienza come direttore di questo lanificio, nel 1906 costituisce con un piccolo capitale la ditta "F.lli Prina & Fantone" di Biella, che nel giro di pochi anni sembra acquisire una certa rilevanza, visto che i suoi prodotti vengono premiati con il diploma di "Gran Premio" alla Esposizione Universale di Bruxelles, nel 1910, e a quella di Torino, nel 1911[6]. A Biella, in questo periodo, nasce il figlio Umberto[7], che a partire dal 1925 affiancherà suo padre nella conduzione dello stabilimento laniero di Lucento.

L'insediamento di Fantone a Lucento avviene nel 1914, quando entra in affari con Augusto Richard, figlio di Emilio, residente in Torino ma nato a Reims in Francia. Richard è un industriale impegnato in questi anni nella "Lega Franco-Italiana di Torino", nata per favorire i rapporti commerciali e culturali tra i due stati - di cui è revisore dei conti -, e nella Camera di Commercio Francese di Torino - di cui è consigliere[8].

Il 14 aprile i due costituiscono la società in nome collettivo "Richard e Fantone" per la fabbricazione e il commercio di stoffe di lana in genere, con sede in Torino (Lucento), e con un capitale sociale di 100.000 lire costituito per metà ciascuno; a Richard spetta la direzione amministrativa dell'azienda, mentre a Fantone la direzione tecnica[9]. È molto probabile che la posizione di Richard possa favorire la società con Fantone nella

[4] Sulla politica sindacale di Corradino Sella e più in generale degli imprenditori tessili biellesi vedi CASTRONOVO V., 1964, pp. 133 e seg.

[5] Ersila Maria si sposerà con Guido Giuseppe Zanotti, vedi ASCT, Schede anagrafiche, bobina 163

[6] Sulla ditta dei fratelli Prina e Fantone vedi Imprenditori piemontesi, 1994, p. 268

[7] Umberto Fantone nasce a Biella il 21 gennaio 1908. Secondo i dati presenti nella scheda di iscrizione al Partito Nazionale Fascista, Umberto risulta impiegato presso l'azienda paterna nel 1933 e viaggiatore per conto del Lanificio Lucento nel 1940, vedi AST, Sez. Riunite, Fondo PNF, b. 202, fasc. Fantone Umberto

[8] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, vol. 2, f. 460 e Guida di Torino, Paravia, 1919, pp. 318-319

[9] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, vol. 2, f. 460: l'atto societario del 14 aprile (rogito Costa) è registrato a Torino il giorno successivo (15 aprile) con il n° 5914, e compare nel Foglio Annunzi Legali della Prefettura di Torino del 5 maggio 1914

commercializzazione dei prodotti tessili in Francia.

I due soci rilevano così la "Società Anonima Lanificio di Lucento" di Raimondo Tallia[10], con lo stabilimento posto in strada Pianezza 255 che in quel momento sembra aver cessato la produzione, tanto che la società viene venduta in liquidazione. Nei primi anni del Novecento, i fratelli Tallia - industriali di origine biellese -, lo avevano acquistato a loro volta dall'industriale Antonio Gallo.

La conduzione di questa media industria lucentina, tra i primi del Novecento e gli anni Dieci, aveva già permesso a Raimondo Tallia di assumere una certa rilevanza all'interno delle attività filantropiche ed educativo-assistenziali presenti a Lucento; stessa strategia adottata, in precedenza, dall'industriale Antonio Gallo[11], fondatore dell'Asilo della borgata.

Anche Fantone sembra rifarsi a questi precedenti tanto che a partire dagli anni Venti lo troveremo impegnato in diverse iniziative, oltre che a presiedere associazioni ed esser membro di vari enti locali, come si dirà più avanti.

Per quanto riguarda l'attività del lanificio, durante la prima guerra mondiale lo stabilimento di Lucento lavora grazie alle commesse di guerra producendo panni militari per l'equipaggiamento delle truppe italiane[12]. Il sodalizio con Richard termina, invece, nel 1925, quando Fantone diventa l'unico proprietario e assume la carica di direttore; la ragione sociale dell'azienda diviene pertanto "Ermenegildo Fantone & Figlio". In questi anni la ditta risulta specializzata nella produzione di stoffe per abbigliamento maschile, femminile ed è conosciuta per la produzione di velluti di lana; lo stabilimento impiega circa 300 operai[13].

Nel 1929 la rivista mensile del Comune di Torino gli dedica una breve scheda: il lanificio ha uno stabilimento di 6.000 metri quadrati, con 60 telai, 1600 fusi e utilizza una forza motrice di 70 HP; i reparti, dove sono impiegati 160 operai, comprendono le sezioni tintoria, filatura, tessitura,

[10] Sulla attività dei Tallia e sul ruolo che assumono all'interno della borgata vedi Comunità, lavoro delle donne ..., 2001, pp. 12, 26-27; I mutamenti della moralità comunitaria ..., 2001, pp. 69-70; L'avvento dell'industria ..., a.a. 1995-96, pp. 120-122. Vedi inoltre ASCT, Elenco degli opifici industriali. Aggiornato al 15-05-1914, Sez. 17 Lucento. Una breve scheda sul lanificio è presente in Mutamento dell'immagine ..., a.a. 1991-92, vol. II, allegato C 10

[11] Sull'industriale Antonio Gallo, fondatore dell'Asilo infantile "Principessa Isabella", vedi BENIGNO M., 1992 e BENIGNO M. - DELFINO T., 1993

[12] Nel dopoguerra il lanificio "Richard & Fantone" è segnalato nella Guida di Torino sia per la produzione di tessuti di lana sia di filati, vedi Guida di Torino, Paravia, 1919, pp. 318-319

[13] ABATE-DAGA P., 1926, p. 245

fissaggio; inoltre, all'interno dello stabilimento vengono anche segnalate delle sale per i lattanti. La produzione concorre con quella laniera italiana e estera, attraverso l'esportazione di prodotti nei mercati orientali e dell'America meridionale.

In questo decennio Ermenegildo Fantone – che assume i titoli di Cavaliere e Ufficiale – abita in strada della Saffarona 230[14], ed è noto tra i residenti anche come notabile impegnato in varie attività filantropiche e ricreative della borgata, come il Patronato Scolastico, l'Asilo infantile "Principessa Isabella" e altre ancora.

Intorno alla metà degli anni Venti, compare come vice-presidente del Patronato scolastico di Lucento[15], un'articolazione del Patronato scolastico centrale, istituzione comunale che svolge attività assistenziale verso gli alunni più poveri occupandosi di attività integrative e sussidiarie alla scuola come la mutualità scolastica, la biblioteca, la scuola all'aperto, il museo didattico, i corsi speciali per le classi superiori e l'orto scolastico. E' inoltre ispettore della Biblioteca popolare circolante e consigliere dell'Asilo infantile "Principessa Isabella"[16].

In ambito associazionistico fa parte del Comitato "pro Lucento", è presidente onorario della Società "La Filarmonica"[17], della Società operaia di mutuo soccorso "La Novella" e dell'Unione Sportiva di Lucento[18].

Tra il 1926 e il 1928 è presidente del Patronato scolastico di Lucento, presidente onorario e deputato di vigilanza della Scuola di Lucento, consigliere dell'Asilo infantile "Principessa Isabella" e commissario di vigi-

[14] Guida di Torino, Paravia, 1927-1928, pp. 143, 168, 489, 509, 598, 663, 721

[15] In questi anni a presiedere il Patronato troviamo il suo socio Augusto Richard, ibidem, p. 255. Sulla nascita e l'attività svolta dal Patronato scolastico nella zona, vedi I mutamenti della moralità comunitaria ..., 2001, pp. 68 e 69

[16] Nella gestione della Biblioteca popolare troviamo anche Augusto Richard in qualità di commissario per il Comune di Torino, ABATE-DAGA P., 1926, p. 255; l'amministrazione dell'asilo è presieduta dal cav. Federico Reda, ibidem. Vedi inoltre Guida di Torino, Paravia, 1923-1924, pp. 43, 787, 862

[17] Fa parte del comitato "pro Lucento" anche l'impresario edile Antonio Gibbone; la Società "La Filarmonica" con 50 esecutori, diretta dal maestro Giovanni Pignatta, ha come presidente effettivo Giuseppe Ferrero, ibidem, p. 253. La presenza di Fantone nella società è documentata anche per gli anni Trenta, vedi scheda sulla società presente in Mutualismo, solidarietà e socializzazione ..., a.a. 1988-89, vol. II

[18] "La Novella" diretta da Domenico Baron, con circa 200 soci, ha come presidente effettivo Giovanni Pautasso; l'Unione Sportiva di Lucento ha come presidente effettivo Michele Romero, direttore generale Antonio Cavallero e direttore tecnico Piero Salietto, vedi ABATE-DAGA P., 1926, p. 253. La Novella, la Filarmonica e l'Unione sportiva hanno tutte la stessa sede in strada Saffarona 225, vedi schede sulle tre società in Mutualismo, solidarietà e socializzazione ..., a.a. 1988-89, vol. II e Guida di Torino, Paravia, 1928-1929, p. 590, dove il Gruppo Sportivo di Lucento è segnalato in strada Saffarona 225

Comm. ERMENEGILDO FANTONE
Benefattore Insigne della Parrocchia.

Ermenegildo Fantone 1874-1948. Tratto da «Voce amica», anno II, n. 8, numero straordinario, agosto 1928 (Archivio della Parrocchia di Lucento)

lanza della Biblioteca rionale circolante di Lucento[19].

Nel 1928, in occasione della costruzione del nuovo campanile della chiesa di Lucento, i nomi di Ermenegildo Fantone e della moglie Maria vengono riportati su una delle nuove campane, insieme all'altro importante industriale di borgata Ceronda, Giovanni Paracchi, come riconoscimento per gli aiuti finanziari donati per la costruzione[20]; aiuti che Fantone assicura anche all'Istituto agrario Bonafous di Lucento[21].

Tra il 1928 e il 1929, Fantone non è più presidente del Patronato scolastico, ma continuano le sue cariche, già citate, all'interno della scuola, dell'asilo e della biblioteca popolare.

In questi anni Fantone è anche promotore e presidente della "Colonia Biellese" di Torino, un'associazione che conta circa 800 soci, fondata nel 1927 da un gruppo di biellesi residenti a Torino[22], con lo scopo di promuovere e sostenere i rapporti tra le due città a livello economico e culturale.

Tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta Ermenegildo Fantone sembra entrare in rapporti più stretti con il fascismo tanto che viene indicato come benefattore dell'Opera Nazionale Balilla, del Gruppo delle Piccole Italiane e del Circolo Rionale Fascista "Gustavo Doglia"[23]. Iscritto al Partito Nazionale Fascista, come si può desumere dalla scheda di iscrizione del figlio Umberto, in cui compare come garante[24], negli anni Trenta Fantone è direttamente impegnato nelle attività del circolo rionale Doglia come membro della Consulta per i problemi di assistenza e beneficenza[25].

Sempre in questo ambito c'è da segnalare che nella relazione del

[19] Guida di Torino, Paravia, 1926-27, pp. 146, 172, 344, 876, 896, 964 e 1027; ibidem, 1927-1928, pp. 143, 168, 489, 509, 598, 663, 721; nella Biblioteca circolante troviamo Richard con la carica di delegato municipale

[20] BRETTO D., SACCHI G., TUCCI W., 2001; inoltre «Voce amica», anno II, n. 8, numero straordinario, agosto 1928, conservato nell'Archivio della Parrocchia di Lucento (d'ora in poi APL)

[21] "Benefattori insigni conta l'Istituto, tra i quali vediamo il munifico Commendatore Ermenegildo Fantone che a ricordo ed onore della sua figlia signorina Lucia, bianco fiore rapitogli dagli angioli e portato al Cielo, fece generose elargizioni", da L'Istituto Bonafous, 1928

[22] Guida di Torino, Paravia, 1928-29, pp. 145, 170, 200, 500, 520, 598, 612, 677, 733

[23] Ermenegildo Fantone & Figli - Lucento, 1929, p. 340-341

[24] AST, Sez. Riunite, Fondo PNF, b. 202, fasc. Fantone Umberto: anzianità d'iscrizione 29 ottobre 1932, appartenente al circolo fascista "Doglia" nel 1933 e "Scaraglio" della zona San Secondo nel 1940

[25] Guida di Torino, Paravia, 1930-1931, p. 620, dove troviamo come altri membri il prof. Carlo Gilardoni per i problemi rionali e Luigi Degani per lo sport e l'Opera Nazionale Dopolavoro; per gli anni successivi vedi anche le altre guide del 1932-1933, 1934-1935 e 1936-1937

1933-34 del Circolo Rionale Fascista "Gustavo Doglia", Ermenegildo Fantone compare come il "commendatore Fantoni" impegnato nelle attività assistenziali del circolo, in particolare per aver donato ad un prezzo simbolico il panno per fare le divise delle bande musicali di Lucento e Madonna di Campagna[26].

Ancora nella seconda metà degli anni Trenta continua la sua presenza nelle attività della parrocchia; in particolare, lo troviamo presente, insieme alla moglie Maria, alla inaugurazione della bandiera del Gruppo Unione Donne di Azione Cattolica di Lucento[27], attività probabilmente da lui finanziata.

Tra il 1941 e il 1942, Fantone compra in strada Lucento 81 e 83, dove in precedenza sono proprietari i figli di Raimondo Tallia, probabilmente rilevando anche qui l'attività manifatturiera, ma la sua presenza come notabile della borgata sembra attenuarsi in quanto compare nelle fonti reperite solo più come consigliere dell'Asilo infantile[28].

Nel dopoguerra Ermenegildo Fantone continua a risiedere a Lucento. Nel 1947 è ancora impegnato, insieme all'industriale Paracchi, nell'attività di beneficenza verso le attività della Parrocchia di Lucento, in particolare nella elargizione di contributi per la ricostruzione delle sedie del salone parrocchiale; compare inoltre nell'elenco degli oblatori del bollettino parrocchiale[29].

Quasi inesistenti risultano, infine, le notizie relative al rapporto tra Fantone e la manodopera impiegata nel suo stabilimento. L'unico episodio conosciuto risale ad un anno dopo il suo insediamento, nel 1915, quando troviamo il lanificio Fantone coinvolto in uno sciopero delle tessitrici che chiedono la parificazione dei salari a quelli ottenuti dalle operaie tessili biellesi. Questa mobilitazione, di una certa consistenza, riguarda anche altri stabilimenti del settore, e sembra caratterizzato da uno "spontaneismo disorganizzato", tanto che sia la Lega degli industriali, a

[26] Il contributo di Fantone alle iniziative fasciste è segnalato in Ermenegildo Fantone & Figli - Lucento, 1929, p. 341; vedi inoltre Dalla grande crisi ..., 2001, pp. 130 e 154 nota 56

[27] La notizia è desunta da una fotografia databile seconda metà anni Trenta, conservata in APL. La datazione si basa sulla presenza di don Racca, parroco di Lucento dal 1927 al 1943 (vedi La Chiesa di Lucento ..., 1990, p. 39): questi è presente in altre due foto del 1938 segnate nel verso con la dicitura "decennio GF AC" [Gioventù Femminile di Azione Cattolica], dove il parroco sembra avere la stessa età anagrafica

[28] Dopo aver ceduto il lanificio a Fantone, i Tallia si spostano in strada Lucento 81 e 83, Guida di Torino, Paravia, 1928-29, pp. 103 e 734; su Fantone nei primi anni '40 vedi ibidem, 1941-42, pp. 266, 312, 340, 783 e 981

[29] «L'Angelo in famiglia», anno XXV, n. 1, gennaio 1947 e «Bollettino Parrocchiale di Lucento (Torino)», anno 1, n. 2, febbraio 1947, entrambi conservati in APL

Inaugurazione della bandiera del Gruppo Unione Donne di Azione Cattolica di Lucento, seconda metà anni Trenta (particolare). Il gruppo si trova all'esterno del salone parrocchiale. In prima fila Maria Giorda ed Ermenegildo Fantone affiancano il parroco Pietro Racca posto al centro del gruppo (Archivio della Parrocchia di Lucento)

cui Fantone aderisce, sia la Camera del Lavoro di Torino si trovano d'accordo nel deplorare l'avvenimento[30].

Ermenegildo Fantone muore a Torino il 20 aprile 1948. I suoi eredi continuano l'attività imprenditoriale a Lucento e il lanificio risulta ancora attivo nella prima metà degli anni Cinquanta[31].

[30] ABRATE M., 1967, p. 193

[31] ASCT, Schede anagrafiche, bobina 163; il "Lanificio Fantone Ermenegildo & Figlio" è segnalato in strada Pianezza 212, vedi Guida di Torino, Paravia, 1953-54, pp. 152, 176 e 675

BIBLIOGRAFIA

ABATE-DAGA P., 1926, Alle porte di Torino. Studio storico critico dello sviluppo, della vita e dei bisogni delle regioni periferiche della città, Italia Industriale Artistica Editrice, Torino

ABRATE M., 1967, La lotta sindacale nella industrializzazione in Italia: 1906-1926, Franco Angeli, Milano

L'avvento dell'industria nella zona Nord-Ovest dell'Oltredora torinese: mutamenti econo - mici e partecipazione politica dalla concessione dello Statuto Albertino agli scioperi di ini - zio secolo (1848-1907), a.a. 1995-96, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero

BENIGNO M., 1992, Asilo infantile Principessa Isabella in «Bollettino del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana», anno 1, n. 4, dicembre 1992

BENIGNO M. - DELFINO T., 1993, Antonio Gallo e la sua presenza a Lucento in «Bollettino del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana», anno 2, n. 5, marzo 1993

BRETTO D., SACCHI G., TUCCI W., 2001, Il nuovo campanile del 1928 in «La voce della comunità. Bollettino della Comunità Parrocchiale di Lucento», n. 5, 2001

CASTRONOVO V., 1964, L'industria laniera in Piemonte nel secolo XIX, Ilte, Torino

La chiesa di Lucento. Brevi appunti per la storia dell'edificio, 1990, a cura del Laboratorio di ricerca storica di Lucento, supplemento al Bollettino parrocchiale n. 3, 1990

Comunità, lavoro delle donne, organizzazione operaia e degli industriali (1889-1902), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino dal 1890 a 1956. Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Dalla grande crisi alla fine della seconda guerra mondiale: resistenza della comunità al fascismo (1929-1945), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino dal 1890 a 1956. Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Dalla prima guerra mondiale a prima della grande crisi: tentativi di normalizzazione della comunità e resistenza delle donne (1915-1929), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino dal 1890 a 1956. Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Ermenegildo Fantone & Figli - Lucento, 1929, in «Torino», Rassegna mensile a cura del Municipio di Torino, anno IX, n. 4, aprile 1929

Imprenditori piemontesi, 1994, a cura di Pier Luigi Bassignana, Umberto Allemandi & C., Torino

L'Istituto Bonafous, 1928, in «Voce amica», anno II, n. 8, numero straordinario, agosto 1928

Lanificio Ermenegildo Fantone & Figlio, 1928, in SAVINO E., La nazione operante. Profili e figure di ricostruttori, Milano

Mutualismo, solidarietà e socializzazione nel territorio: dalle società di mutuo soccorso all'intervento dello Stato. La periferia nord-ovest di Torino, a.a. 1988-89, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero, 2 voll.

I mutamenti della moralità comunitaria e delle condizioni sociali nel periodo giolittiano, 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona nord-ovest di Torino dal 1890 a 1956. Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

Mutamento dell'immagine della periferia urbana di Torino: dalla metà dell'800 ad oggi, a.a. 1991-92, Seminario interdisciplinare di storia, coordinatore Giorgio Sacchi, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero, 2 voll.

Fonti

Il Censimento della popolazione del 1901: i dati relativi a Madonna di Campagna

di Luciano Cumino

La fonte

Il quarto censimento della popolazione del Regno d'Italia si svolge nel febbraio del 1901, a vent'anni di distanza da quello precedente, in applicazione alla legge n° 261 del 15 luglio 1900 che ne ordina l'esecuzione. Conformemente alle disposizioni di legge la Giunta municipale, presieduta dal sindaco di Torino Severino Casana, si costituisce in Commissione di censimento e aggrega a questa altre dieci persone tra cui Gaetano Ferroglio, professore di Statistica presso la Regia Università di Torino e Luigi Einaudi, allora redattore della Stampa. Questa commissione doveva sopperire la mancanza di una Giunta permanente di statistica, abolita con regio decreto nel 1887, e sorvegliare la regolarità delle operazioni di censimento svolte dall'Ufficio comunale. Fu la stessa commissione a preparare la pianta di divisione del territorio comunale in 24 frazioni[1], contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto dalla A alla Z. La frazione A corrisponde al centro cittadino racchiuso dentro la cinta daziaria del 1853 ed è suddivisa in 20 sezioni, mentre le 23 frazioni suburbane sono suddivise ciascuna in un numero di sezioni variabile da una a quattro: Madonna di Campagna (frazione di censimento O) è suddivisa in 2 sezioni, la 1 per il centro o borgata e la 2 per le case sparse.

Tra il 27 dicembre e il 10 gennaio i commessi provvedono a rilevare le case e le abitazioni, e il 27 gennaio inizia la distribuzione delle schede, che si conclude il 7 febbraio; poi, le guardie municipali hanno l'incarico di verificare che ogni casa abbia ricevuto le schede del censimento, mentre la questura si occupa di fornire notizie presso gli alberghi e altri luoghi sottoposti alla sua sorveglianza. Infine, a partire dall'11 febbraio, ogni commesso provvede a ritirare le schede e a verificarne la compilazione; l'operazione si conclude il 28 febbraio[2].

[1] CITTA' DI TORINO, 1902, pp. 3-7
[2] Ibidem, pp. 8-11

Fino al 1881 le notizie furono richieste per mezzo di fogli di famiglia. Il censimento del 1901 ha invece per base delle schede individuali, con lo scopo di facilitare le operazioni di spoglio. Il 18 gennaio 1901, la Giunta municipale delibera poi la compilazione di nuovi fogli di famiglia (d'ora in poi fdf) dopo il censimento al fine di coordinare i dati di questi con i propri registri d'anagrafe; ma questa disposizione coincide con la circolare ministeriale del 1° marzo 1901, che stabilisce la trascrizione da parte dei comuni delle schede individuali sopra i fdf, in quanto, una volta trasmesse le schede di censimento alla Direzione di Statistica, sarebbe stato impossibile per i comuni riordinare la propria anagrafe senza conservare copia di queste stesse schede[3]. Inoltre, il decreto regio del 21 settembre 1901 emana un nuovo regolamento per la formazione e tenuta del registro di popolazione, regolamento che incentra, appunto, il registro sul fdf inamovibile, con un numero d'ordine progressivo; in tal modo, i fogli di casa diventano indici dei fdf e i fogli individuali devono ripetere l'indicazione dei fdf cui appartengono[4].

Quindi, i fdf vengono continuamente aggiornati dall'Ufficio d'anagrafe del Comune di Torino fino alla vigilia del censimento del 1921, usufruendo anche delle indicazioni di quello del 1911; tuttavia, nell'arco di questo ventennio, lo stesso Ufficio d'anagrafe elimina dal registro tutte quelle famiglie che dopo il 1901 emigrano, venendo quindi meno all'indicazione di fdf inamovibili previsto dal nuovo regolamento del 1901. Questi fdf rimossi vengono sostituiti con nuovi fdf relativi al censimento del 1911 o al 1916, che assumono il codice alfanumerico dei fogli rimossi, ma la cui collocazione è per lo più casuale e non ha nulla a che vedere con la frazione in cui sono inseriti[5]. I fdf anagrafici del 1901-1911 sono oggi conservati presso l'Archivio del Comune di Torino in forma di microfilms, mentre l'originale cartaceo è stato distrutto dopo la fotoriproduzione, a partire dal 1956[6].

Ogni fdf è composto di due facciate: nella prima (fronte) viene indicato il numero del foglio, la zona e la sezione, il nome del capofamiglia, l'indirizzo dell'abitazione e le eventuali variazioni di questo; nella seconda facciata (verso) vengono invece indicati i dati dei singoli componenti della famiglia. Gli spazi contenuti nel verso dei fdf possono contenere queste informazioni: la data di iscrizione all'anagrafe (1882 per quelli nati o trasferiti a Torino prima di questa data), la provenienza (comune

[3] Ibidem, pp. 98-99
[4] Ibidem
[5] GAMBINO L., 1987, p. 107
[6] GAMBINO L., 1987, p. 137 nota 1

o numero del foglio di famiglia), il cognome e il nome dei singoli componenti, l'indicazione della filiazione (nome del padre preceduto da "fu" se deceduto), la relazione di parentela o di convivenza col capo della famiglia, la qualità della dimora (abituale o occasionale), il luogo di nascita, la data di nascita, lo stato civile, la professione o condizione. Alcuni spazi del foglio sono poi destinati a prendere nota delle eventuali variazioni che possono intervenire successivamente al 1901: in particolare se uno dei componenti esce dalla famiglia può essere indicato il numero del suo nuovo fdf; così come può essere indicata la data di emigrazione o di morte del componente. L'ultimo spazio è destinato alle osservazioni e, anche in questo caso, vengono spesso inserite informazioni successive al censimento, come ad esempio la data del matrimonio del componente. Anche gli altri dati inseriti nei fogli di famiglia, come abbiamo già accennato, sono stati aggiornati dopo il censimento. Si possono trovare quindi membri della famiglia presenti solo successivamente al 1901 e variazioni legate al cambiamento dello stato civile, dell'occupazione o della relazione con il capofamiglia.

I fdf relativi al censimento di Madonna di Campagna del 1901 reperibili oggi non comprendono tutta la popolazione censita. Parte di questi fogli sono stati, come abbiamo visto, eliminati con l'emigrazione e quindi la scomparsa della famiglia dal territorio. La tabella sottostante confronta la consistenza dei fdf di Madonna di Campagna conservati oggi presso l'Archivio Storico della Città di Torino, con quelli dichiarati nell'elaborazione statistica successiva al censimento del 1901.

POPOLAZIONE E FAMIGLIE A MADONNA DI CAMPAGNA NEL 1901			
Madonna di Campagna (borgata + case sparse)			
	Famiglie	popolazione	pop/fam
Censimento 1901	743	3194	4,30
Fdf superstiti	544	2639	4,85
Madonna di Campagna (borgata)			
	Famiglie	popolazione	pop/fam
Censimento 1901	595	2386	4,01
Fdf superstiti	417	1936	4,64
Madonna di Campagna (case sparse)			
	Famiglie	popolazione	pop/fam
Censimento 1901	148	808	5,46
Fdf superstiti	127	703	5,54

CITTÀ DI TORINO

N. O-1/483

DIVISIONE II
Ufficio X - ANAGRAFE

Censimento 1911 01/871

N° 483 Fraz. O - Sez. 1ª

FOGLIO DI FAMIGLIA

Di Cenna Giovanni fu Giovanni

483 Abitazione: dalla Strada prov. di Lanzo n. 407

INDICAZIONE dei successivi cambiamenti di abitazione, quando la famiglia trasloca tutta intera.

Via Ceppasco 10 Elenco provvisorio 18-11-1901	[illegible]	[illegible]	Uscito E. P. 2676-1908 2-9-908	[illegible]
[illegible]	Verolengo 372 [illegible] 1901			

Figura 1. Particolare di un foglio di famiglia del censimento del 1901, fronte (ASCT, *Censimento 1901*, *sezione* O – 1, n. 483)

Dalla tabella risultano chiare alcune dinamiche. I fdf giunti fino a noi rappresentano il 73% circa delle famiglie presenti a Madonna di Campagna nel 1901. Di conseguenza il 27% delle famiglie censite, o una cifra vicina a questa, sono andate via dalla borgata tra il 1901 e il 1921. Il numero degli abitanti invece è inferiore rispetto a quello censito nel 1901 solo del 17,5%. Quindi le famiglie con una maggiore mobilità sono anche quelle con un numero inferiore di componenti.

La struttura del database e la codifica dei dati

I dati del censimento di Madonna di Campagna sono stati caricati su database Access per renderne agevole la consultazione e, soprattutto, per permettere la loro elaborazione ed incentivare lavori di ricerca che utilizzino questa fonte. Il caricamento dei dati è stato effettuato inizialmente dai partecipanti di un seminario autogestito tenuto presso l'Università di Torino[7]. Si trattava comunque di un database parziale in cui erano state tralasciate tutte quelle informazioni non necessarie al lavoro che si stava preparando. Finita l'esperienza seminariale il database è stato poi ripreso per completare il caricamento dei dati.

Il database si compone di due tabelle[8]. Nella prima tabella sono inseriti i dati generali relativi alla famiglia che si trovano sulla prima facciata dei fdf (fronte), nella seconda tabella i dati relativi ai singoli componenti della famiglia che si trovano nella seconda facciata dei fdf (verso). Lo schema sottostante illustra i singoli campi delle due tabelle.

TABELLA 1 – GENERALE

Campo	Nome	Tipo	Lung.	Informazione contenuta
1	ID	Contatore		Indice
2	COD_FAM	Numerico	4	Numero progressivo della scheda come da Fdf
3	COG_CAPO	Carattere	40	Cognome capofamiglia come da Fdf
4	NOM_CAPO	Carattere	40	Nome capofamiglia come da Fdf
5	INDIRIZZO	Carattere	60	Indirizzo dell'abitazione come da Fdf
6	NUM_COM	Numerico	4	Numero componenti della famiglia
7	TIP_FAM	Carattere	40	Tipologia familiare (codificato)
8	APPUNTI	Carattere	100	Appunti vari

[7] Il lavoro del seminario è consultabile presso il CDS in Comportamenti collettivi e relazioni..., a.a. 2000-01

[8] Per la descrizione che segue vedi anche L'avvento dell'industria..., a.a. 1995-96, pp. 164 e seg., dedicate all'elaborazione dei dati su Lucento nel 1901

TABELLA 2 – COMPONI				
Campo	Nome	Tipo	Lung.	Informazione contenuta
1	ID	Contatore		Indice
2	COD_FAM	Numerico	4	Numero progressivo della scheda come da Fdf
3	NUM_COM	Numerico	4	Numero del componente della famiglia
4	ISCRIZ	Numerico	4	Data di iscrizione anagrafica
5	COGNOME	Carattere	40	Cognome del componente della famiglia
6	NOME	Carattere	40	Nome del componente della famiglia
7	PATER	Carattere	40	paternità del componente
8	A_NAS	Numerico	4	anno di nascita
9	L_NAS	Carattere	40	luogo di nascita
10	PROV	Carattere	40	provincia del luogo di nascita
11	SEX	Carattere	1	sesso (M o F)
12	R_CAP	Carattere	2	Relazione con il capofamiglia (codificato)
13	ST_CIV	Carattere	2	stato civile (codificato)
14	ETA	Numerico	3	età del componente
15	PROFESSIO	Carattere	6	professione (codificato)
16	NOTE	Carattere	250	Appunti vari

Le due tabelle sono collegate attraverso il campo COD_FAM; in questo modo è possibile associare i dati generali relativi alla famiglia a quelli descrittivi dei singoli componenti. Il codice individuale di ogni componente (NUM_COM) è invece un numero progressivo che riparte da 1 per ogni nuova famiglia. Ogni singolo componente è quindi contraddistinto dalla combinazione di due numeri, quello indicante la famiglia ed il suo codice numerico progressivo. Ad esempio Peirotto Giuseppe ha come codice famiglia 2 e come codice componente 1, ciò significa che è il primo componente della famiglia contenuta nel fdf numero 2.

Alcuni dati contenuti nel fdf sono stati poi codificati per rendere più facile l'elaborazione dei dati. La codificazione più importante riguarda sicuramente la professione: si è voluto in questo modo raggruppare le singole professioni in categorie più ampie per permettere poi un'analisi più significativa dei dati. Ci sono poi altri tre campi codificati: la tipologia familiare (campo TIP_FAM) della tabella GENERALE, la relazione con il capofamiglia (campo R_CAP) e lo stato civile (campo ST_CIV), entrambi nella tabella COMPONI.

CODIFICAZIONE DEL CAMPO TIP_FAM (contenuto nella TABELLA 1 – GENERALE)	
CODICE	TIPOLOGIA FAMILIARE
1	Singolo
2	Senza nuclei
3	Nucleare
4	Allargata
5	Con più nuclei
6	Altro (convivenza religiosa, militare...)
XP	Tipologia familiare caratterizzata dalla presenza di persone di servizio
XC	Tipologia familiare caratterizzata dalla presenza di convivenze

Nella codificazione della tipologia familiare si è cercato di seguire un principio utilizzato nell'elaborazione degli ultimi censimenti. Si tratta del concetto di nucleo familiare, da intendersi come "la coppia coniugata o convivente, senza figli o con figli mai sposati, o anche un solo genitore assieme ad uno o più figli mai sposati"[9]. In questo modo le famiglie possono essere provviste di un nucleo familiare e quindi rientrare in una delle categorie contrassegnate dai codici 3, 4 o 5; o non avere un nucleo familiare è rientrare nei codici 1 o 2. Se all'interno della famiglia nucleare sono presenti altre persone legate al capofamiglia da un grado di parentela si avrà una famiglia allargata (codice 4), se queste persone formano altri nuclei familiari si avrà invece una famiglia con più nuclei (codice 5), all'interno della famiglia nucleare non sono invece presenti altre persone legate da relazioni di parentela esterne al nucleo stesso. Quando non c'è un nucleo familiare e la famiglia è composta da una singola persona rientriamo nella categoria del singolo (codice 1), mentre quando due o più persone legate da una relazione di parentela convivono ma non formano un nucleo familiare si ha una famiglia senza nuclei (codice 2). Queste categorie sono inoltre costruite considerando esclusivamente le persone legate da un grado di parentela, in questo modo si sono esclusi sia i conviventi che le persone di servizio (servi, camerieri, governanti, etc.). Una volta individuata la tipologia familiare, sulla base delle relazioni di parentela rispetto al capofamiglia, bisogna quindi sottolineare la presenza o meno di queste persone. Si è scelto di utilizzare a questo fine due lettere da far seguire al codice numerico: la lettera P se sono presenti persone di servizio, la

[9] ISTAT, 1995, pag. 13

lettera C se sono presenti conviventi o ospiti. Queste due lettere vengono ripetute tante volte quanti sono i conviventi o le persone di servizio. Ad esempio una famiglia composta dal capofamiglia, sua moglie, un figlio, una cameriera e due ospiti avrà come codice 3PCC, dove 3 indica la famiglia nucleare, P la cameriera e CC i due ospiti della famiglia; una famiglia composta dal capofamiglia, sua moglie, suo figlio, la moglie del figlio e un ospite avrà invece come codice 5C: si tratta infatti di una famiglia con due nuclei (quello del capofamiglia con la moglie, e quello del figlio con la moglie) con la presenza di un ospite. Ci sono poi categorie speciali caratterizzate dal codice 6: si tratta di particolari forme di convivenza a carattere religioso, militare, sanitario, penitenziario, etc.

CODIFICAZIONE DEL CAMPO R_CAP (contenuto nella TABELLA 2 – COMPONI)			
CODICE	TIPO RELAZIONE	CODICE	TIPO RELAZIONE
1	Capofamiglia	15	Cognata
2	Moglie	16	Padre
3	Figlio	17	Madre
4	Figlia	18	Cugino
5	Genero	19	Cugina
6	Nuora	20	Zia
7	Nipote	21	Zio
8	Suocero	22	Pronipote
9	Suocera	23	Nonna
10	Fratello	24	Nonno
11	Sorella	25	Marito
12	Figliastro	26	Ospite
13	Figliastra	27	Convivente
14	Cognato	28	Persona di servizio
		29	Altro

CODIFICAZIONE DEL CAMPO ST_CIV (contenuto nella TABELLA 2 – COMPONI)			
CODICE	STATO CIVILE	CODICE	STATO CIVILE
1	Celibe	5	Vedovo
2	Nubile	6	Vedova
3	Coniugato	7	Separato
4	Coniugata	8	Separata

Le codificazioni della relazione con il capofamiglia e dello stato civile sono state introdotte soprattutto per rendere omogeneo il caricamento dei dati. I fdf del censimento utilizzano infatti sinonimi che, se riportati sul database, possono rendere difficoltoso il lavoro di ricerca.

Il database, costruito secondo i principi descritti sopra, si compone quindi di due tabelle (GENERALE e COMPONI) per ognuna delle due sezioni di Madonna di Campagna, per un totale di quattro tabelle. Ognuna delle tabelle descrive la situazione di Madonna di Campagna al 1901; non sono state caricate le variazioni successive alla data del censimento e riportate nei fdf. Sulla base di questi dati si sono realizzate le elaborazioni riportate alla fine dell'articolo. La realizzazione di queste tabelle ha comportato un lavoro di codifica delle professioni che risponde a due necessità: l'individuazione del settore lavorativo e della categoria professionale. Per evidenziare questi due dati si è scelto di utilizzare un codice alfanumerico in cui la prima parte indica il settore, mentre la lettera finale individua la categoria. La classificazione del settore lavorativo è stata realizzando prendendo come punto di riferimento quella utilizzata nel 1901 per l'analisi a livello nazionale dei dati raccolti[10]. In particolare sono state utilizzate le stesse categorie per il settore secondario, mentre la suddivisione del settore terziario è stata semplificata per renderne più agevole la consultazione. Si è scelta questa classificazione e non, ad esempio, quelle utilizzate nei censimenti più recenti, proprio perché coeva al censimento e quindi costruita sulla base dei settori realmente presenti a quella data. La codifica delle professioni sulla base del settore lavorativo risulta essere la seguente:

CODIFICA DELLA PROFESSIONI IN BASE AL SETTORE LAVORATIVO

SETTORE PRIMARIO

CODICE 11	Agricoltura
CODICE 12	Allevamento, pastorizia
CODICE 13	Caccia e pesca

SETTORE SECONDARIO

CODICE 21	Industria estrattiva
CODICE 22	Industrie mineralurgiche, metallurgiche e meccaniche
CODICE 23	Lavorazione delle pietre, argille e sabbie
CODICE 24	Industria edilizia
CODICE 25	Fabbricazione di prodotti chimici
CODICE 26	Lavorazione del legno e della paglia e arredamento delle abitazioni

[10] Censimento della popolazione..., 1902-1904, pp. 7-31

CODICE 27	Industria della carta, tipografiche e poligrafiche
CODICE 28	Industrie tessili
CODICE 29	Industrie attinenti al vestiario
CODICE 20	Lavorazione delle pelli e di altri prodotti animali
CODICE 2A	Costruzione di veicoli
CODICE 2B	Industrie di precisione e di lusso
CODICE 2C	Industrie alimentari
CODICE 2D	Altro
CODICE 2E	Industria non determinata
	SETTORE TERZIARIO
CODICE 31	Commercio
CODICE 32	Servizi privati
CODICE 33	Persone di servizio
CODICE 34	Servizi pubblici
CODICE 35	Liberi professionisti
CODICE 36	Altro
	SETTORE NON COMPRENSIBILE
CODICE 41	Settore non comprensibile
	CONDIZIONE NON PROFESSIONALE
CODICE 51	Casalinghe
CODICE 52	Scolari
CODICE 53	Studenti
CODICE 54	Bambini 0-5 anni
CODICE 55	Bambini non scolari 6-9 anni
CODICE 56	Senza professione e maggiori di 9 anni
CODICE 57	Inabili al lavoro
CODICE 58	Pensionati
CODICE 59	Agiati

Questa codifica delle professioni è sicuramente più complessa della realtà occupazionale di Madonna di Campagna del 1901. Si e scelto comunque di riportare tutti i settori nell'elaborazione anche se non contengono addetti.

La categoria professionale è stata invece suddivisa in cinque grandi gruppi: salariati (A); impiegati, quadri e tecnici (B); indipendenti e piccoli proprietari (C); borghesia (D); categorie particolari (F). Tutte le professioni di cui non è possibile individuare la posizione rientrano nella categoria altro (E). La lettera tra parentesi è stata inserita in fondo al codice della professione e permette sia una ricerca sulla qualifica, sia una ricerca combinata settore-qualifica. Questa suddivisione è pressappoco la

stessa utilizzata da Sylos Labini[11]. Nella classe A sono compresi i salariati di ogni settore (agricoltura, industria, commercio, etc.), nella classe B tutta la borghesia impiegatizia e in C la piccola borghesia autonoma. Nella borghesia (D) rientrano gli imprenditori, i grandi proprietari terrieri, i dirigenti, i liberi professionisti. Le categorie particolari comprendono militari, religiosi, etc. La realtà di Madonna di Campagna mostra la presenza quasi esclusiva di salariati e piccoli proprietari. La codifica completa delle professioni è presente come allegato alla fine dell'articolo.

Bisogna poi considerare che il censimento del 1901, a differenza di quello del 1921[12], non richiede l'indicazione della qualifica ricoperta nel proprio lavoro (operaio, manovale, tecnico, impiegato, etc.). Si è cercato quindi di collocare le professioni all'interno delle varie categorie anche sulla base di conoscenze generali sull'occupazione dell'epoca. Alcune professioni nel 1901 vengono svolte in modo esclusivo nell'industria, come l'attività conciaria che è particolarmente sviluppata a Madonna di Campagna, o quella tessile (in cui poteva essere al massimo presente una minima percentuale di lavoratori a domicilio). Nel settore metalmeccanico è invece molto più frequente l'indicazione della qualifica, e si tratta quasi esclusivamente di operai, se escludiamo poche attività artigianali ben individuabili. Le professioni più difficili da collocare sono state quelle legate al vestiario in cui la propria attività spesso poteva essere svolta anche autonomamente. Si è notato però come lo svolgimento della propria attività in modo autonomo venisse indicato in modo ricorrente, ad esempio con la dicitura "sarta indipendente" o "sarta artigiana indipendente". Si sono pertanto considerate queste professioni come autonome e quelle senza indicazione sono state fatte rientrare all'interno della categoria dei salariati. Nel terziario la suddivisione è stata più semplice. Sono stati considerati indipendenti anche i familiari che svolgono la loro attività all'interno del negozio o bottega del capofamiglia. Garzoni, fattorini, commessi, etc. sono stati invece fatti rientrare all'interno della categoria dei salariati.

Delle tabelle che seguono, le prime due riguardano Madonna di Campagna nel suo complesso: la prima analizza la popolazione suddivisa per settore lavorativo o condizione non professionale (tabella 1A), la seconda la popolazione suddivisa per categoria professionale (tabella 1B). Le altre quattro analizzano in modo analogo la situazione della borgata di Madonna di Campagna e della zona delle case sparse.

[11] SYLOS LABINI P., 1974, p. 191

[12] Il modello della scheda del censimento del 1921 si può trovare in CITTA' DI TORINO, 1923, pp. 97-98

Le tabelle

TAB. 1/A – Popolazione complessiva di Madonna di Campagna suddivisa in base al sesso e al settore lavorativo o condizione non professionale.

	M	F	TOT
Agricoltura	191	155	350
Allevamento, pastorizia	17	6	23
Totale settore primario	20	161	373
Industria estrattiva	0	0	0
Industrie mineralurgiche, metallurgiche...	78	8	86
Lavorazione delle pietre, argilla e sabbie	9	0	9
Industria edilizia	26	1	27
Fabbrica dei prodotti chimici	2	0	2
Lavorazione del legno e della paglia...	37	2	39
Industria della carta, tipografiche...	3	1	4
Industrie tessili	43	188	231
Industrie attinenti al vestiario	50	72	112
Lavorazione delle pelli...	203	20	223
Costruzione dei veicoli	5	0	5
Industrie di precisione e di lusso	1	0	1
Industrie alimentari	6	2	8
Industria non determinata	44	16	60
Altro	0	0	0
Totale settore secondario	507	310	817
Commercio	55	21	76
Servizi privati	54	14	68
Persone di servizio	4	22	26
Servizi pubblici	23	11	34
Liberi professionisti	0	0	0
Altro	0	0	0
Totale settore terziario	136	68	204
Settore non comprensibile	15	9	24
Totale condizione professionale	870	548	1418
Casalinghe	0	341	341
Scolari	180	199	379
Studenti	8	0	8
Bambini 0-5 anni	204	194	398
Bambini non scolari 6-9 anni	21	28	49
Senza professione e > 9 anni	20	14	34
Inabili al lavoro	1	1	2
Pensionati	5	0	5
Agiati	2	3	5
Totale condizione non professionale	441	780	1221
Totale popolazione	1311	1328	2639

TAB. 1/B – Popolazione complessiva di Madonna di Campagna suddivisa in base al sesso, settore lavorativo e categoria professionale.

UOMINI					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	14	468	64	3	546
Impiegati/quadri/tecnici	0	5	7	0	12
Indipendenti/piccoli prop.	197	32	59	0	291
Borghesia	0	2	2	0	4
Categorie particolari	0	0	4	0	4
Categoria non comprensibile	1	0	0	12	13
Totale	212	507	136	15	870
DONNE					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	11	286	41	0	338
Impiegati/quadri/tecnici	0	0	6	0	6
Indipendenti/piccoli prop.	150	22	19	0	191
Borghesia	0	0	0	0	0
Categorie particolari	0	0	0	0	0
Categoria non comprensibile	0	2	2	9	13
Totale	161	310	68	9	548
POPOLAZIONE COMPLESSIVA					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	25	754	105	3	887
Impiegati/quadri/tecnici	0	5	13	0	18
Indipendenti/piccoli prop.	347	54	78	0	479
Borghesia	0	2	2	0	4
Categorie particolari	0	0	4	0	4
Categoria non comprensibile	1	2	2	21	26
Totale	373	817	204	24	1418

TAB. 2/A – Popolazione di Madonna di Campagna (borgata) suddivisa in base al sesso e al settore lavorativo o condizione non professionale.

	M	F	TOT
Agricoltura	98	78	176
Allevamento, pastorizia	4	0	4
Totale settore primario	**102**	**78**	**180**
Industria estrattiva	0	0	0
Industrie mineralurgiche, metallurgiche...	63	8	71
Lavorazione delle pietre, argilla e sabbie	6	0	6
Industria edilizia	20	1	21
Fabbrica dei prodotti chimici	2	0	2
Lavorazione del legno e della paglia...	33	2	35
Industria della carta, tipografiche...	3	1	4
Industrie tessili	43	172	215
Industrie attinenti al vestiario	21	43	64
Lavorazione delle pelli...	194	19	213
Costruzione dei veicoli	5	0	5
Industrie di precisione e di lusso	1	0	1
Industrie alimentari	6	2	8
Industria non determinata	36	12	48
Altro	0	0	0
Totale settore secondario	**433**	**260**	**693**
Commercio	48	20	68
Servizi privati	26	2	28
Persone di servizio	1	15	16
Servizi pubblici	18	9	27
Totale settore terziario	**93**	**46**	**139**
Settore non comprensibile	9	7	16
Totale condizione professionale	**637**	**391**	**1028**
Casalinghe	0	281	281
Scolari	133	144	277
Studenti	8	0	8
Bambini 0-5 anni	136	136	272
Bambini non scolari 6-9 anni	18	17	35
Senza professione e > 9 anni	17	10	27
Inabili al lavoro	1	1	2
Pensionati	3	0	3
Agiati	1	2	3
Totale condizione non professionale	**317**	**591**	**908**
Totale popolazione	954	982	1936

TAB. 2/B – Popolazione di Madonna di Campagna (borgata) suddivisa in base al sesso, settore lavorativo e categoria professionale.

UOMINI					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	14	395	35	1	442
Impiegati/quadri/tecnici	0	4	7	0	11
Indipendenti/piccoli prop.	87	32	45	0	167
Borghesia	0	2	2	0	4
Categorie particolari	0	0	4	0	4
Categoria non comprensibile	1	0	0	8	9
Totale	102	433	93	9	637
DONNE					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	11	236	21	0	268
Impiegati/quadri/tecnici	0	0	6	0	6
Indipendenti/piccoli prop.	67	22	17	0	106
Borghesia	0	0	0	0	0
Categorie particolari	0	0	0	0	0
Categoria non comprensibile	0	2	2	7	11
Totale	78	260	46	7	391
POPOLAZIONE COMPLESSIVA					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	25	631	56	1	710
Impiegati/quadri/tecnici	0	4	13	0	17
Indipendenti/piccoli prop.	154	54	62	0	273
Borghesia	0	2	2	0	4
Categorie particolari	0	0	4	0	4
Categoria non comprensibile	1	2	2	15	20
Totale	180	693	139	16	1028

TAB. 3/A – Popolazione di Madonna di Campagna (case sparse) suddivisa in base al sesso e al settore lavorativo o condizione non professionale.

	M	F	TOT
Agricoltura	97	77	174
Allevamento, pastorizia	13	6	19
Totale settore primario	**110**	**83**	**193**
Industria estrattiva	0	0	0
Industrie mineralurgiche, metallurgiche...	15	0	15
Lavorazione delle pietre, argille e sabbie	3	0	3
Industria edilizia	6	0	6
Fabbricazione dei prodotti chimici	0	0	0
Lavorazione del legno e della paglia...	4	0	4
Industria della carta, tipografiche...	0	0	0
Industrie tessili	0	16	16
Industrie attinenti al vestiario	29	29	58
Lavorazione delle pelli...	9	1	10
Costruzione dei veicoli	0	0	0
Industrie di precisione e di lusso	0	0	0
Industrie alimentari	0	0	0
Industria non determinata	8	4	12
Altro	0	0	0
Totale settore secondario	**74**	**50**	**124**
Commercio	7	1	8
Servizi privati	28	12	40
Persone di servizio	3	7	10
Servizi pubblici	5	2	7
Liberi professionisti	0	0	0
Altro	0	0	0
Totale settore terziario	**43**	**22**	**65**
Settore non comprensibile	6	2	8
Totale condizione professionale	233	157	390
Casalinghe	0	60	60
Scolari	47	55	102
Studenti	0	0	0
Bambini 0-5 anni	68	58	126
Bambini non scolari 6-9 anni	3	11	14
Senza professione e > 9 anni	3	4	7
Inabili al lavoro	0	0	0
Pensionati	2	0	2
Agiati	1	1	2
Totale condizione non professionale	124	189	313
Totale popolazione	357	346	703

TAB. 3/B – Popolazione di Madonna di Campagna (case sparse) suddivisa in base al sesso, settore lavorativo e categoria professionale.

UOMINI					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	0	73	29	2	104
Impiegati/quadri/tecnici	0	1	0	0	1
Indipendenti/piccoli prop.	110	0	14	0	124
Borghesia	0	0	0	0	0
Categorie particolari	0	0	0	0	0
Categoria non comprensibile	0	0	0	4	4
Totale	110	74	43	6	233

DONNE					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	0	50	20	0	70
Impiegati/quadri/tecnici	0	0	0	0	0
Indipendenti/piccoli prop.	83	0	2	0	85
Borghesia	0	0	0	0	0
Categorie particolari	0	0	0	0	0
Categoria non comprensibile	0	0	0	2	2
Totale	83	50	22	2	157

POPOLAZIONE COMPLESSIVA					
Categoria Professionale	Prim.	Secon.	Terz.	Non Comp.	TOT
Salariati	0	123	49	2	174
Impiegati/quadri/tecnici	0	1	0	0	1
Indipendenti/piccoli prop.	193	0	16	0	209
Borghesia	0	0	0	0	0
Categorie particolari	0	0	0	0	0
Categoria non comprensibile	0	0	0	6	6
Totale	193	124	65	8	390

Appendice.
I codici utilizzati nella codifica delle professioni

Agricoltura
Ortolano fittavolo 11110c
Ortolano colono 11111c
Ortolano padrone/proprietario 11112c
fittavolo ? 11113c
Agricoltore giornaliero 1111a
Agricoltore 1111c
Giardiniere ? 1111e
Bracciante di campagna 1112a
Contadino 1112c
Contadino giornaliero 1113a
Contadino fittavolo 1113c
Giardiniere giornaliero 1114a
Contadino floricultore 1114c
Ortolano giornaliero 1115a
Contadino padrone/proprietario 1115c
Giardiniere 1116c
Giardiniere fittavolo 1117c
Mezzadro 1118c
Ortolano 1119c
Pastore garzone 1211a
Pastore 1211c
Margaro 1212c

Industria lavorazioni pelli...
Conciatore 2011a
conciatore operaio 2012a
Manovale/bracciante conceria 2013a
Meccanico in conceria 2014a
Conciapelli 2021a
Segretario conceria 2021b
Industriale conciatore 2021d
Tagliatore pelli 2022a
Fattorino conceria 2023a
Tagliatore cuoio 2024a
Conciastracci 2031a

Industria metallurgica, meccanica...
Manovale/bracciante savigliano 22110a
Operaio arsenale 22111a
Tornitore metalli 22112a
Aggiustatore meccanico 22113a
Armaiolo operaio 22114a
Bracciante in ferro 22115a
Bracciante arsenale di costruzione 22116a
Commesso stabilimento metallurgico 22117a
Fucinatore fabbrica armi 22118a
Fuochista operaio 22119a
Meccanico operaio 2211a
Fabbro ferraio padrone 2211c
Lattoniere padrone 2211c
Operaio calderaio 22120a
Garzone maniscalco 22121a
Operaio elettricista 22122a
Operaio fili elettrici 22123a
Capotecnico fili elettrici 22124a
Lattaio/lattoniere operaio 22125a
Operaio meccanico caposquadra 2212a
Maniscalco padrone 2212c
Operaio in metalli 2213a
Operaio in ferro 2214a
Operaio ferriere 2215a
Fabbro ferraio operaio 2216a
Fabbro operaio 2217a
Operaio fonditore 2218a
Operaio in lime 2219a

Industria lavorazione delle pietre...
Operaio marmista 2311a
Vetraio operaio 2312a
in vetri ? 2313a

Industria edilizia
Muratore 2411a
Capomastro 2412a
Operaio selciatore 2413a

Industria prodotti chimici
Bracciante in prodotti chimici 2511a
Operaio prodotti chimici 2512a

Industria lavorazione del legno...
Falegname operaio 2611a
Falegname artigiano

indipendente	2611c
Bracciante segheria	2612a
Esercente segheria a vapore	2612c
Segatore legno operaio	2613a
Sellaio padrone	2613c
Intagliatore legno	2614a
Tornitore in legno	2615a

Industria della carta, tipografica...

Legatore operaio	2711a
Legatore meccanico	2712a
Operaio cartiera	2713a

Industria tessile

Tessitore	2811a
Filatore	2812a
Apprendista tessitore	2813a
Cardatore	2814a
Tintore	2815a
Tintore cotone	28210a
Torcitore cotone	28211a
Fa sacchetti di cotone	28212a
Tessitore cotone	2821a
? cotonificio	2821e
Filatore cotone	2822a
Cardatore cotone	2823a
Dipanatore cotone	2824a
Incamatore cotone	2825a
Operaio cotone	2826a
Orditore cotone	2827a
Lavoratore in cotone	2828a
Spolatore cotone	2829a
Tessitore lana	2831a
Operaio lana	2832a
Cordaio operaio	2841a
Cordaio padrone	2841c
Cordaio apprendista	2842a
Cordaio artigiano	2842c

Industria del vestiario

Calzolaio operaio	2921a
Calzolaio padrone	2921c
Apprendista calzolaio	2922a
Calzolaio indipendente	2922c
Ricamatore cotone	29310a
Stiratrice fabbrica biancheria	29311a
Stiratrice operaia	29312a
Operaio maglie	29313a
Operaia cucitrice privata	29314a
Imbottitore in seterie	29315a
Manovale lavandaio	29316a
Orlatore	29317a
Operaio ombrellaio	29318a
Sarta operaia	2931a
Sarta indipendente	2931c
Sarta da donna operaia	2932a
Sarta da donna artigiana indipendente	2932c
Sarta operaia indipendente	2933a
Stiratrice artigiana indipendente	2933c
Sarta da uomo operaia	2934a
Lingerista indipendente	2934c
Apprendista sarta	2935a
Lavandaio padrone	2935c
Apprendista cucitrice	2936a
Lavandaio artigiano indipendente	2936c
Calzettaia operaia indipendente	2937a
Operaio fabbrica biancheria/ lingerista	2938a
Operaio maglie di cotone	2939a

Industria costruzione veicoli

Operaio carradore	2a11a
Carradore padrone	2a11c

Industria di precisione e di lusso

Operaio orefice	2b11a

Industria alimentare

Fornaio operaio	2c11a
Fornaio	2c11c
Manovale fabbrica olio	2c12a
Panieraio padrone	2c12c
Sigaraia	2c13a

Industria non determinata

Facchino fabbrica	2e11a
Impiegato	2e11b
Direttore industria	2e11d
Manovale/bracciante opificio	2e12a
Operaio opificio	2e13a
Imballatore	2e15a

Operaio macchinista	2e16a
Operaio in fili di ?	2e17a
Commercio	
Commesso negozio	31110a
Garzone panettiere	31111a
Negoziante commestibili padrone	31111c
Garzone trattoria	31112a
Negoziante birra	31112c
Negoziante paglia e fieno	31113c
Negoziante pellami	31114c
Negoziante stoffe padrone	31115c
Negoziante padrone	31116c
Parrucchiere padrone	31117c
Panettiere padrone	31118c
Trattore padrone	31119c
Esercente caffe'	3111c
Cenciaiolo	31120c
Tabaccaio	31121c
Garzone negozio marmi	3112a
Esercente farmacista	3112c
Imballatore in negozio	3113a
Esercente macelleria	3113c
Commesso negozio alimentari	3114a
Esercente trattoria	3114c
Commesso macellaio	3115a
Esercente vino e commestibili	3115c
Commesso farmacista	3116a
Erbivendolo ambulante	3116c
Commesso caffe'	3117a
Fruttivendolo ambulante	3117c
Commesso negozio cuoio	3118a
Lattivendolo ambulante	3118c
Commesso panetteria	3119a
Macellaio padrone	3119c
Servizi privati	
Garzone spazzaturaio	3211a
Guardia notturna	3211b
Spazzaturaio padrone	3211c
Carrettiere avventizio	3212a
Carrettiere	3212c
Bracciante stalliere	3213a
Cocchiere privato	3213c
Decoratore apprendista	3214a
Mediatore in frutta	3214c
Mediatore in vini	3215c
Stalliere padrone	3216c
Custode canali consortivi	3217c
Decoratore	3218c
Persone di servizio	
Fantesca	3321a
Cuoca	3322a
Governante	3323a
Cameriera	3324a
Portinaio	3325a
Servizi pubblici	
Infermiere ospedale	3411b
Levatrice municipale	3412b
Brigadiere	3421f
Carabiniere	3422f
Manovale/bracciante ferrovia	3431a
ferrovia ?	3431e
Insegnante municipale	3451b
Maestra municipale	3452b
Manovale serv. municipale	3461a
Guardia municipale	3461b
Esercente peso pubblico	3461c
municipale/pubblico ?	3461e
Bracciante societa' gas	3462a
Cantoniere municipale	3462b
Titolare ufficio postale	3463b
Settore non comprensibile	
Professione illeggibile	4111
Garzone ?	4111a
Condizioni non professionali	
Casalinga	5111
Scolaro	5211
Scolaro asilo	5212
Studente	5311
Studente universitario	5312
Studente seminario	5313
Bambino 0-5 anni	5411
Bambino non scolaro 6-9 anni	5511
Senza professione e >9 anni	5611
Mendicante	5612
Inabile al lavoro	5711
Pensionato	5811
Benestante	5911

BIBLIOGRAFIA

L'evento dell'industria nella zona Nord-Ovest dell'Oltredora Torinese/ mutamenti economici e partecipazione politica dalla concessione dello Statuto Albertino agli scioperi di inizio secolo (1848 - 1907), a.a. 1995-96, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero

Censimento della popolazione del regno di Italia al 10/2/1901, 1902-1904, Tipografia nazionale Bertero, Roma

CITTA' DI TORINO, 1902, Quarto censimento della popolazione (9 febbraio 1901), Tipografia Eredi Botta, Torino

CITTA' DI TORINO, 1923, Sesto censimento della popolazione. 1° dicembre 1921. Relazione dei lavori e brevi cenni sui risultati, Tipografia Enrico Schioppo, Torino

Comportamenti collettivi e relazioni comunitarie nella periferia torinese dall'industrializzazione al Novecento: Barriera di Lanzo, Madonna di Campagna e Lucento, a.a. 2000-01, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia – Facoltà di Scienze della Formazione

GAMBINO L., 1987, Il Lingotto una volta. Voci e immagini di un sobborgo di Torino nei primi decenni del Novecento, Città di Torino, Circoscrizione 9 Nizza – Lingotto, Torino

ISTAT, 1995, I grandi comuni. Torino. 13° censimento generale della popolazione e delle abitazione 20 ottobre 1991, ISTAT, Roma

SYLOS LABINI P., 1974, Saggio sulle classi sociali, Laterza, Bari